

结构主义和符号学



著　者/[英]特伦斯·霍克斯
译　者/瞿铁鹏
校　者/刘　峰

● 上海译文出版社

Terence Hawkes

STRUCTURALISM AND SEMIOTICS

University of California Press

Berkeley and Los Angeles, California, 1977

据美国加利福尼亚大学出版社 1977 年版译出

结构主义和符号学

〔英〕 特伦斯·霍克斯 著

瞿铁鹏 译　刘　峰 校

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全 国 新 华 书 店 经 销

上 海 新 华 印 刷 厂 印 刷

开本 850×1168 1/32 印张 6.125 插页 2 字数 128,000

1987 年 2 月第 1 版 1987 年 2 月第 1 次印刷

印数：1—100,000 册

书号：2188·41　　定价：1.70 元

译者的话

本书作者特伦斯·霍克斯博士是英国加迪夫学院的高级讲师，“新声丛书”主编。本书作为“新声丛书”之一由美国加利福尼亚大学出版社于1977年出版。

本书讨论结构主义和符号学的本质和发展，讨论结构主义和符号学的最重要的问题和原则。作者首先从历史角度阐述和结构主义思维方式有关的语言学和人类学的原则，比较充分地引证了索绪尔、列维-斯特劳斯和美国结构语言学家的著作。接着通过对俄国形式学派的讨论转而介绍当代西方文学研究和文学评论中流行的“结构主义”观点，仔细考察了罗曼·雅各布森、罗朗·巴尔特等人的著作和他们的主要观点。然后分析符号学提出的各种问题，探讨诸如“文学性”的本质和地位、“阅读”和不同方式的“书写”的含义等问题。在结论中，作者提出一种新的批评意识，即一种新水平的关于我们相互交流的一般意识。

本书作者试图反映人们在运用和语言学研究相关的一般分析方法解决文学范围的具体问题时所作的各种努力，旨在表明全部文学艺术、包括语词的使用仍然和使人具有独特性的语言的本质具有密不可分的关系。作者认为，现代语言学已为

人类交流总体的研究提供了基础，因此也为详尽地分析人类在世界中的作用提供条件。作者用本书向我们表明：我们生活在符号世界里，而且是生活在处处都是符号的世界里，对这种处境的日益增长的意识已经使现代人的视野发生了急剧的变化，这种视野的变化迫使人们承认，这个世界的"现实"本质上不属于物自身，而属于我们在事物之间发现的关系。所以"结构主义"和"符号学"的思维方式和分析方法已经成为理解那种现实的核心原则。

本书是作者在学院授课的基础上写成的，作者并不假定读者先已具备结构主义和符号学的知识，所以本书对初学者十分适宜。书后附有作者精选的参考书目，这是读者进一步研究的指南。

本书在翻译过程中承刘峰同志对照原文校订了一遍，在此特致谢意。译文如有错误之处，还望读者批评指正。

译者

目次

1 导言

“结构”、“结构主义者”和“结构主义”这类词语对普通的讲英语的人来说似乎是抽象的、复杂的、新奇的，或许还有点法国味儿，这一情况历来成为引起人们深深怀疑的毋庸置辩的理由。

然而，不论这种盎格鲁撒克逊的偏见有多大诱惑力，一经考察，就会发现它们并不是十分站得住脚的。“结构”这一概念，亦即被统称为“结构主义”的形形色色的“结构主义者”看待世界的观念，并非和我们所信赖的思维方式毫不相干，也并非完整无缺地从过去十年巴黎的狂热的气氛中突然涌现的。

维柯

1725年，意大利著名法学家詹巴蒂斯塔·维柯出版了一本叫《新科学》的书。这件事在当时几乎未被人们注意，但是这是一个重大的事件。因为维柯提出的“科学”正是关于人类社会的科学。它的典范就是伽利略、培根和牛顿等人的“自

然”科学，它的目的旨在向“诸民族的世界”展现这些文艺复兴时期的科学家为探究“自然世界”所获得的成就。简单说来，它的目的是构造“人的物理学”。

新科学的精髓在于维柯的明确果断的眼力，维柯看到，如果正确地评价所谓的“原始”人，就会发现，他对世界的反应不是幼稚无知和野蛮的，而是本能地、独特地“富有诗意”的，他生来就有“诗性的智慧”（Sapienza poetica），指导他如何对周围环境作出反应，并且把这些反应变为隐喻、象征和神话等“形而上学”的形式。

这一“发现”——通过了极大困难才取得，因为“具有文明本性的我们（现代人）根本不可能想象出来，只有付出巨大的辛劳才能理解这批最早的人的诗歌的本质”①——表明：关于天地万物的创造以及早期社会中社会机构的创立这些显然是出之想象的荒谬可笑的叙述，人们是不必拘泥于文字表达的；这些描述，不是对现实的孩童般的“原始”反应，而是属于一种完全不同序列的反应，其作用最终地、首要地是认知的。这些描述体现的不是关于事实的“谎言”，而是如何认识、命名和表达这些事实的一些成熟的精密的方法。它们不单是现实的装饰，而且是应付现实的一种方法：“因此，人们学会的最初的科学应该是神话学或者是对寓言的解释；因为，就如我们将看到的，任何民族的历史都肇始于寓言”。②

因此，如果恰如其分地解释神话，便可以把它看作是“最

---

① 维柯：《新科学》，第34节，T·G·贝根和M·H·费希的第三版修订译本，康乃尔大学，1968年版。我国已有朱光潜的译本：《新科学》（人文版，1986年）。

② 同上书，第51节。

初一些民族的文明史，这些先民，都是地地道道的诗人。"① 例如：

> 在无数的关于歌咏比赛的寓言中，诗歌的历史向我们展示了在这些王国中通行的民间制度……自然还提到英雄为争夺主人的保护而进行的竞争……这样就有了森林之神……当他在歌咏比赛中输给阿波罗时，就被上帝生剥了他的皮……塞壬以歌声引诱航海者入睡，然后割断他们的喉管；斯芬克斯让过路人猜谜，如果不能破谜就将其杀死；瑟西施用魔法把尤利西斯的同伴们变成了猪……所有这些描画出各英雄城邦的政治。这些寓言中的水手、旅人和流浪者都是外乡人，即平民，他们为了和英雄们竞争，以分享主人的庇护而败北，受到严酷的惩罚。②

因此，任何神话在古代人一般经历过的实际经验中都有其基础，表达了他们的愿望：试图把一种令人满意的、可以理解的、人化的形式强加于这种经验。维柯认为，这种形式是从人的心灵本身产生的，它成了人类心灵视之为"自然的"、"既定的"或"真实的"那个世界的形式。

这就确立了真实—事实(verum factum)原则：人认识到是真实的(verum)与人为地造成的（factum）东西是同一回事。当人感知世界时，他并不知道他感知的是强加给世界的他自己的思想形式，存在之所以有意义(或"真实的"）只是因

---

① 维柯：《新科学》，第352节。

② 同上书，第646—648节。

为它在那种形式中找到了自己的位置。因此“……如果我们对此深思熟虑的话，那么，诗的真实就是形而上的真实，与它不相符合的物理的真实就应被视作谬误。”①

简言之，“人的物理学”表明，人“创造了自身”②，表明“文明社会也已确实无误地由人创造出来了，这个社会的各项原则可以在我们人类自身心灵的变化中发现。”③如此看来，人是独特的、杰出的“创造者”（这个词在希腊语中为“诗人”），因此“新科学”将着重研究“创造”或“诗化”的过程。

结果，这就成为一件互为影响的错综复杂的事。因为人不仅在其自身心灵的映象中创造了各种社会和制度，而且，这些社会和制度最后也创造了他：

> 维柯想要表明，创立“诸民族的世界”的最初那些行动是由当时仍旧是（或已退化为）野兽的人做出的，人类自身恰恰是由创造那些制度的过程创造出来的。人类不是什么先决条件，而是制度建立过程的结果、效果、产物。④

这就是说，人创造神话、社会制度，实际上他创造他所感知到的整个世界，并且在这个过程中他也创造了他自己。这种创造过程包括不断地创造各种可以认识的、重复的形式，我们现在可以把它称为“结构”的过程。维柯把这种过程看作是人

---

① 维柯：《新科学》，第205节。
② 同上书，第367节。
③ 同上书，第331节。
④ 贝根、费希：《新科学》前言。

固有的、永恒的、确定的特征，特别在社会制度的创立方面，它的作用是持续不断的，由于它具有重复性，因而其结果是可以预测的。

> 各种制度的本质不过是它们在特定的时代以特定的面貌出现而已。只要特定的时间和面貌如此这般，出现的社会制度就一定会是这样而不是别的样子。①

“诸民族的世界”一旦由人“构造”出来，就证明自身是一股潜在的持续构造的力量：它的习俗和礼仪是强有力的洗脑机制，人类在一个人造的世界上就得习惯于并且不得不默认这些东西，尽管人类仍把这种世界看成非艺术的、“自然的”世界。

维柯的著作是现代人最早做出的尝试之一：它试图消除这种永恒的结构过程对人的心灵产生的麻醉作用。因此，它是现代人最早认识到这一过程为人类心灵的明确特征的一部著作。《新科学》和现代那些思想流派有直接联系，可以说，这些思想流派的最基本的前提是，人类和人类社会不是根据在它们之前就已存在的模式或计划塑造的。和存在主义者一样，维柯似乎认为，没有预先存在的、“既定的”人的本质，没有预先确定的“人类本性”。和马克思主义者一样，他似乎说，人性的具体形式是由特定的社会关系和人类制度的体系所决定的。

在“诗性的智慧”中，可以清楚地看到那种独特和永恒的

① 《新科学》，第147节。

人类特性，它表现为创造各种神话和以隐喻的方式使用语言的能力和必要性：不是直接地对付这个世界，而是间接地通过其他手段，即不是精确地而是“诗意地”对付这个世界。维柯认为，“在人类制度的本质中，必定有一种为任何民族所共有的精神语言，它毫无例外地抓住人类社会生活中可能出现的种种事物的实质，而且以形形色色不同的变化来表现这种实质，一如这些事物本身可能具有形形色色不同的方面一样”。[①]这种“精神语言”表明它本身是人类普遍具有的能力，不仅是形成结构的能力，也是使人的本性服从于结构要求的能力。因此，可以说这种“诗性的智慧”就是结构主义的智慧。这是昭示所有人必将永远这样生活的一条原则。它表明，要成为人，就必须成为结构主义者。

皮亚杰

如果我们都是结构主义者，那么我们应当知道什么是结构。然而，这个至关重要的概念可能令人难以捉摸，我们现在应当更逼近地予以考察。

让·皮亚杰给这个概念下的定义，是一项最有成果的尝试。皮亚杰认为，人们可以在一些实体的排列组合中观察到结构，这种排列组合体现下列基本概念：[②]

---

① 《新科学》，第161节。

② 让·皮亚杰：《结构主义》，第5—16页。

(a) 整体性概念

(b) 转换概念

(c) 自我调节概念

所谓整体性，是指内在的连贯性。实体的排列组合本身是完整的，并不只是某种由别的独立因素构成的混合物。结构的组成部分受一整套内在规律的支配，这套规律决定着结构的性质和结构的各部分的性质。这些规律在结构之内赋予各组成部分的属性要比这些组成部分在结构之外单独获得的属性大得多。因此，结构不同于一个集合体，结构的各组成部分不会以它们在结构中存在的同样形式真正独立地存在于结构之外。

结构不是静态的。支配结构的规律活动着，从而使结构不仅形成结构，而且还起构成作用。因此，为了避免降到消极被动的形式的水平，结构必须具备转换的程序，借助这些程序，不断地整理加工新的材料。因此，语言，作为人的基本结构，能够把各种各样的基本句子转化为形形色色的新话语，同时又把这些话语保留在它的特定的结构之中。

最后，结构是自我调节的，这就是说，为了有效地进行转换程序，它不向自身以外求援。各种转换旨在维护和赞同使它们得以产生的那些内在规律，并且把本系统“封闭”起来，不使它和其他系统接触。我们还是举原先的例子，语言并不是通过参照“现实”的模式来构词的，而是根据自己内部的、自足的规则来构词的。“dog”(狗)这个词是在英语的结构中存在并起作用的，和任何四条腿、汪汪叫的牲畜的实际存在毫无关系。这个词的功能来自它的作为名词的内在结构的地位，而

不是来自它所指的作为动物的那个对象的现实地位。结构正是以这种方式独特地处于"封闭"状态的。

结构主义

因此，结构主义基本上是关于世界的一种思维方式，如上所述，这种思维方式对结构的感知和描绘极为关注。它作为自维柯以来的现代思想家所日益关心的问题，是在探索感知的本质时一次重大的历史性转折的产物，最后在二十世纪初集中反映出来，在物理学领域尤为突出，但是它的势头已经达到了其他许多领域。"新"的感觉包括这样一种认识，即尽管表面情况与此相反，世界并不是由独立存在的客体组成的，这些客体的具体特征可以清晰地、单独地觉察到，其本质也可以予以分门别类。其实，任何感觉者的感觉方式都可以表明是包含了一种固有的偏见，它极大地影响着感觉到的东西。因此，对个别实体的完全客观的感觉是不可能的：任何观察者必定从他的观察中创造出某种东西。因此，观察者和被观察对象之间的关系就显得至关重要。这种关系成了唯一能被观察到的东西。它成了现实本身的材料。况且，这里所涉及的原则必须开发整个现实。因此可以说，事物的真正本质不在于事物本身，而在于我们在各种事物之间构造，然后又在它们之间感觉到的那种关系。

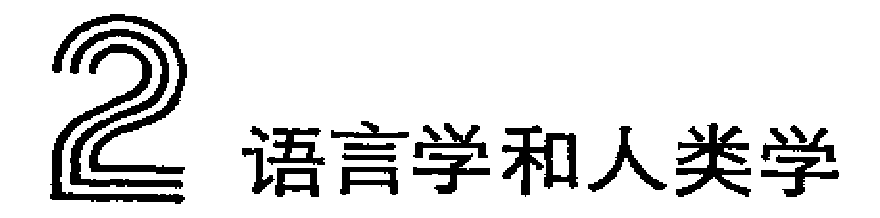
这种新的观念，即世界是由各种关系而不是由事物构成的观念，就成为可以确切地称为"结构主义者"的那种思维方式的第一条原则。简言之，这条原则认为，在任何既定情境里、

一种因素的本质就其本身而言是没有意义的，它的意义事实上由它和既定情境中的其他因素之间的关系所决定。总之，任何实体或经验的完整意义除非它被结合到结构（它是其中组成部分）中去，否则便不能被人们感觉到。

因此，结构主义者的最终目标是永恒的结构：个人的行为、感觉和姿态都纳入其中，并由此得到它们最终的本质。最后就象F·詹姆森所描绘的那样，是"明确地寻找心灵本身的永恒的结构，寻找心灵赖以体验世界的，或把本身没有意义的东西组成具有意义的东西所需要的那种组织类别和形式"。[①]显然，维柯的幽灵还没有得到安慰。

然而，我们必须把我们的视线暂时从"心灵的永恒结构"稍微往下移一点，而把注意力放到结构主义思维方式给文学研究所造成的影响。当我们这样做的时候，我们要提醒自己，在所有艺术中，使用词语的艺术和人的本质赖以区别人之为人的那方面，关系最为密切，那就是语言。现在对结构主义来说极为重要的许多概念，首先是在对现代的语言研究（语言学）中以及对人的现代研究（人类学）中发展成熟的，这一点并非偶然。几乎没有什么领域比语言学和人类学更接近于心灵的"永恒结构"。

① F·詹姆森：《语言的囚所——结构主义和俄国形式主义述评》，第109页。



2 语言学和人类学

索绪尔

我们可以首先从瑞士语言学家费迪南·德·索绪尔的著作开始，因为当代大多数结构主义者的思想都以他的著作为基础。索绪尔继承了我们上面提到过的那种传统观点，即世界是由独立存在的客体组成的，我们能够精确地、客观地进行观察和分类。就语言学而言，这种观点产生了如下观念：语言是被称为"词语"的各个单元的集合物，单元似乎都有附着于它的独立的"意义"，所有单元都存在于一个历时的或历史的范围内，这就迫使每一个单元服从于一系列可以观察到并且可以记录下来的变化规律。

索绪尔对语言研究的革命性贡献，在于他否定那种关于主体的"实体的"观点，而赞成一种"关系的"观点，这种视角的变化是和上面提到的在感知方面出现的大转变密切相关的。他的《普通语言学教程》记载了这一思想，这部著作是他于1906年至1911年在日内瓦大学授课的讲稿，根据他的学生

的笔记整理而成，在他逝世后，于1915年出版。《教程》提出这样的观点，研究语言不仅应该根据语言的个别部分，不仅应该历时地进行研究，而且应该根据语言个别部分之间的关系共时地进行研究，这就是说，要根据语言当时的适当性。总之，他提出，应当把语言作为一种完整的形式（Gestalteinheit），作为一个统一的“领域”、一个自足的系统来研究，就如我们现在实际经验到的那样。

索绪尔强调共时性的重要性，以区别于对语言的历时性研究，这具有重大意义，因为这样就承认了语言既有它的历史范围，也有它当前的结构的属性。F·詹姆森说，“索绪尔的创新之处在于坚持这样一个事实：作为一个完整系统的语言在任何时刻都是完整的，不管刚才在这系统中发生了什么变化。”① 这就是说，每一种语言除了它自身的历史以外，还是一种地地道道的客观存在，是一个从说话人现在嘴里发出的语音系统，说话人的言语其实以当时说话的形式而构造和组成语言（通常并不顾及语言的历史）。

索绪尔先从语言展示的两种基本表现形态即语言（langue）和言语（parole）来考察整个语言现象。他在语言和言语之间所作的辩证的区分对一般语言学的发展，特别是对结构主义语言学的发展是极为重要的。

语言和言语的区别一般是指我们在英语里叫作“语言”（language）的抽象语言系统，和在具体的日常情境中由说这种语言的人所发出的我们称为言语（speech）的话语之间的区别。索绪尔自己的类比是：犹如称为“象棋”的那套抽象的规则

① 詹姆森：《语言的囚所》，第5—6页。

和惯例与真实世界中人们实际所玩的一盘盘象棋游戏这两者之间不同。象棋的规则可以说是高于并超越每一局单独的棋赛而存在，然而，象棋规则只是在每一盘比赛中的各棋子之间的相互关系中才取得具体的形式。语言也是一样。语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质。然而，假如离开了言语提供的各种表现，它便失去了自己的具体的存在。

我们可以把人描绘为一种在语言中独特地进行发明和创造的动物，也就是说，他是处于一个复杂的系统或结构中，其中独特的符号和独特的概念或"意义"相对应而符号跟概念或"意义"明显地联系在一起。说来也巧，发声器官居然成了在社会交际的现实世界中语言得以具体实现的主要工具和载体。然而，"……人类的天性不在于口头言语，而在于构造语言——不同的符号与不同的概念相符合的系统——的天赋"。[①] 这种天赋被称为"语言的天赋"，事实上"超出了各种器官的功能"，可以把它看作是"更为普遍的驾驭符号的天赋"。[②] 这种构造符号的天赋或能力在语言方面产生的东西可以看作是更大的结构，尽管我们实际从来没有看到或听到过这种结构，但是我们可以从它在人的实际话语中的一时表现推断出来。因此，语言"既是言语天赋的社会产物，又是一整套必不可少的常规，它为一个社会机构所采用，以便允许个人施展这种天赋"。[③] 因而，言语是露出水面的一小部分冰峰。语言则是支撑它的冰山，并由它暗示出来，语言既存在于说话者，也存在于听话者，但是它本身从来不露面。

---

① 《普通语言学教程》英译本，第10页，W·巴斯金译，纽约，1959年版。
② 同上书，第11页。
③ 同上书，第9页。

语言是触摸不到的，而且决不会一下子全部显露出来，它只是在个别的说话者全部技能的部分表演中不完全地表现出来。这一点，自索绪尔以来，一直为当代语言学的发展指点着正确的方向。即把个人的话语和理解力所针对的和包含的各种系统化了的关系的总模式描绘出来。用诺亚姆·乔姆斯基这样一位当今的语言学家所提出的修正过的术语来说，就是把必定先于个人的，并且必定（再次使用他的术语）"产生"个人的"表演"的"能力"系统地描述出来。毫不奇怪，在个人的表演或言语看上去是不纯的、没有模式的、没有系统的连贯性的地方，先于它出现的能力或者语言，就似乎是相似的。简言之，语言展现出一个清晰可辨的结构。

这一事实的全部涵义在于它从根本上动摇了传统的观念，它要求我们摈弃查尔斯·C·弗里斯所谓的"要素中心"的世界观，以及由这种世界观产生的"以词为中心的语言观"，①而赞成上面提到的那种"关系的"或"结构的"观点。如果说"要素"本身不具有任何意义，而完全从它和其他要素的关系中获得意义，那么，这必定从根本上影响我们对语言的看法。我们可以先从人的声音造成的语音讲起。

在这个最基本的语音层次上，我们很快就会看到，大量不同的"要素"确实在起作用，我们只须倾听日常的会话就能确立这些要素的范围和复杂程度，然而，能使任何单独的要素"有意义"，并不是要素本身的个别的独特性质，而是这种性质和其他语音的性质之间的差异，这一点也是很清楚的。事实上，各种差异是被系统地组织起来，形成"各种对立"，而这些

---

① 查尔斯·C·弗里斯：《语言学与解释》，第64页。

对立又被极为重要的种种关系联结在一起的。因此，在英语中，词首音 tin 和词首音 kin 之间公认的差异是使每一个词具有不同的“意义”的决定者。这就是说，每个词的意义在于它本身的语音和其他词的语音差异中的结构感。在这种情况下，英语记录了在 tin 中[t]的发音和在 kin 中[k]的发音之间值得注意的，也就是能产生意义的对比或“对立”感。

但是，更为关键的是，并不是每一种可能的对比都被视作值得注意而由语言记录下来。事实上，大部分的对比被语言忽视了，只有较小部分语音之间实际发生的差异才被认作在形成词语和创造意义方面与众不同。那些没有得到这样承认的差异——不管它们事实上多么不同——都被简单地归之为“同一”。例如，[p]在 pin 中的发音和[p]在 spin 中的发音相比与我们通常称为“同一”的显然完全不同；coal 的第一个辅音和 call 的第一个辅音也同样存在着明显的差异。没有一个说英语的“外国人”会说这些发音是“同一”的。我们说它们是相同的，只是因为它们的差异没有在英语中得到“承认”，因为人们从来没有把它们用来赋予各个词以不同的“意义”。

我们这里遇到的是一条基本的结构原则。它的特点是否定个别要素的“实际的”本质，并系统地把自己的形式或模式强加于要素。当我们仔细考察这一过程时，我们可以看到，它强迫我们(不管我们愿意与否)区别两种类型的或两个层次的“差异”。从语音层次上说，coal 和 call 的差异确实是发生了，但是，语言的结构没有记录下来，因此，当说话人说这语言的时候，也就不承认这种差异。于是有那种也是事实上发生了差异的，但是由于语言的结构确实记下来了，因而它得到了

承认。这个“被承认”的层次叫作音位层次，在这个层次上出现的要素叫作音位，正是这些语音（如 tin 和 kin 的第一个辅音）在操这种语言的人听起来才是“不同的”，即在一种有意义的对比模式中是对立的。问题是在语言中实际发生的（或已历时地发生的）许多“同一”或差异中，我们仅仅能感觉到那些被语言的共时性结构赋予意义的“同一”或差异，而没有被语言的共时性结构赋予意义的“同一”或差异，就感觉不到。

这样的安排可以说是武断而又是有系统的。说它是武断的，是因为它是自足的和自我辨白的，不可能诉诸于它本身以外的某种“自然的”或“真实的”范畴来证明 tin/kin 的差异或否定 coal/call 的差异。说它是有系统的，同样是因为，我们感到自己面临着（并受控于）一个根深蒂固、压倒一切的由各种关系组成的系统之中。决定系统中每个要素的地位的普遍规律支配着整个系统。

甚至在这个最基本的层次上，这样的系统，我们也可以恰如其分地称之为结构。它是作为共时性的现象被感觉到的。因为它发生在语言作为言语出现的时刻，所以可以说，激发它的音位原则是一种（如果算不上是唯一的）最基本的结构概念。成双的功能性差异的复杂格局这个概念，或曰“二元对立”概念显然是结构概念的基础。事实上，这一原则对任何语言都是适用的。正如罗曼·雅各布森和莫里斯·哈莱指出的，对二元对立的辨认是儿童“最初的逻辑活动”，在这种活动中我们看到文化对自然的最初的独特的介入。① 因此完全有根据承

① 雅各布森和哈莱：《语言的基本原则》，第 60—61 页。

认，在创造和感觉二元"对立"或成双"对立"的能力中，并且在创造和感觉的一般音位模式的同类活动中，有一种基本的、独特的人类的心灵活动。这就是创造结构的活动。

但是，索绪尔走得更远。他认为，语言毕竟不属于"语词的物质实质"，①而属于更广泛的抽象的"符号系统"，语词在这个系统中仅占最微小的部分。事实上，"符号和符号之间的关系正是语言学研究的对象"，②符号的本质和符号之间关系的本质也都可以看成是结构性的。

语言符号的特性可以根据符号的"概念"和"音响-形象"这两个方面的关系来确定，或者可以用索绪尔著作中著名的术语来说，就是所指(signifié)和能指(signifiant)。因此，一棵树的概念(即所指)和由词"树"(即能指)形成的音响-形象之间的结构关系就构成一个语言符号，而一种语言正是由这些符号构成的；语言是"表达概念的符号系统"。③

由于语言基本上是一个听觉系统，能指和所指的关系只在一段时间内展开。一张画可以在同一时间里展示和并列它的各种要素，而说话则缺乏这种同时性，它不得不以某种序列或顺序(这种序列或顺序本身就具有意义)表达自己的各种要素。简言之，能指和所指的关系模式可以说基本上是(尽管是最低限度的)序列性的。

这种关系的总的特征我们在上面已经指出：它是武断随意的。在音响-形象（或能指"树"），亦即概念（或概念所包括的所指）和在大地上生长着的实际的物质的树之间并无必

---

① 索绪尔：《教程》，第18页。
② 同上书，第102页。
③ 同上书，第16页。

然的"符合"之处。简言之,"树"这个词没有"自然的"或"象树那样"的性质,为了认可这个词,不可能诉诸语言结构之外的"现实"。

正是由于语言符号的这种武断随意性,才使词语保持不变。索绪尔指出,"任何主题,为了便于讨论,都必须具有合理的基础。"①但是语言符号的武断随意性不是"合理的",因此,我们不能有益地考虑或争论语言符号是否恰当,语言符号是不能加以讨论的。符号就在那里。确实,没有任何理由来说明为什么宁愿从任何其他来源选择任何别的词,如 arbre, baum, arbor,②甚至这样一个生造的词 fnurd 中选择一个词,而不愿选"tree"(树)这个词。没有一个词比另一词更恰切或更"合理"。"树"这个词指的是生长在大地上的有叶的物质客体,是因为语言的结构使它具有这个意思,而且只有当这个词代表树时它才生效。因此可以说,语言是人们理解世界的巨大的保守力量。

事实上,使语言本质上具有保守性的能指和所指关系的这种随意性,也能用来保证系统的"结构"本质,这种随意性恰好是按皮亚杰所描述的情况发生的。语言是自我界定的,因此,语言是完整无缺的。它是能"转换"的过程,即自身能产生新的方面(新的句子)以对新的经验作出反应。它又是自我调节的。它之所以具有这些能力,正是因为它不允许个别地、单方面地求助于自身之外的"现实"。最后,它组成自己的现实。

换句话说,语言是自我包容的"关系"结构的最高范例。这个结构的组成部分只有在自己结构之内溶为一体时才有意

① 索绪尔:《教程》,第73页。

② arbre, baum, arbor, 分别是法语、德语、拉丁语的"树"。——译注

义。正如索绪尔所说，"语言是由相互依赖的诸要素组成的系统，其中每一要素的价值完全是由于另外要素的同时存在而获致的"。①

如果语言的各个方面都如此"建立在各种关系之上"，②那么，这些关系的两种向度尤为重要。索绪尔把它们称之为语言符号的句段的（syntagmatic）或水平的关系和同时存在的联想的（associative）或垂直的关系。

如上所述，语言的模式从根本上说是一种时间中的系列运动。因此，从这一点出发，每一个词和在它之前以及在它之后的其他词都有一种线性的或"水平的"关系，它的用来"意指"各种事物的大部分功能是从这种排列模式中派生出来的。在"男孩踢了一下女孩"这一句子里，其意义随着每一个词接着前一个词出现而"展现出来"，直到最后一个词就位，意义才算完整。这就形成了语言的横组合段方面，也可以把这看成是语言的"历时性"方面，因为它对时间的流逝作出承诺。

但是，在语言中每个词还和这时尚未出现而能够出现的其它的词有着关系。这就是说，一个词和它从中被挑选出来的那些词有着"公式化"的联系。而作为"构成每一个说话者语言的内在库存部分"③的那些词（它们可以是同义词，反义词，同音词或语法功能相同的词），通过自己未被选中来促进词的意义界定。从我们把语言看作一个自我包容的结构这个观点出发，显然可以得出这样的结论，某些词的空缺可以部分地创造出并且必然会筛选和提炼那些现存的词的意义。上面例句

① 索绪尔：《教程》，第114页。
② 同上书，第122页。
③ 同上书，第123页。

中的"踢"的部分意义的获得，是由于随着此句中各个词的全部关系的展现，最后说明这个词不是"吻"或"杀死"。我们可以把这些关系看作是在"垂直的"平面上，以区别于处在水平的、句段面上的同时在起作用、但又很独特的关系。它们构成词的联想的方面，并与整个语言结构显然形成"共时性"关系的一部分。

因此，任何语言"要素"的价值最终并且完全是由它的总的环境所决定的："如果不首先考虑词的周围环境，我们甚至没法确定表示'太阳'的这个词的价值；有些语言中，讲'坐在太阳里'是不可能的。"①

说到底，一种语言所表达的种种概念似乎也是由它的结构所界定和决定的。它们这样存在着，并不是固有地（"希伯来语甚至不承认过去时、现在时和将来时的基本区别。原始日耳曼语没有专门的将来时态"②），也不是肯定地（由于它们的实际内容）而是否定地（由于它们和结构中的其他词语在形式上的区别关系）存在着。"它们最确切的特征在于：别的概念所不是的，它们便是。"③

通过把注意力这样集中到语言的结构得以成形的所谓著名的"对立"模式，索绪尔最后似乎再次论证了语言结构的"封闭的"自足的和自我界定的性质，并使它们转为内向，考察自身的机制，而不是使它们转向自身以外的"现实的"世界。和音位一样，符号"不是通过它们固有的价值，而是通过它们相对的位置"而起作用的。由于语言的总模式是对立性的，因此，

---

① 索绪尔：《教程》，第 116 页。

② 同上书，第 116—117 页。

③ 同上书，第 117 页。

"……任何把一个符号同其他符号区别开来的东西就构成符号。"结果,"在语言中只有那些没有肯定词语要素的差异。不论是以所指还是以能指为例,语言都没有先于语言系统而存在的观念和声音,而只有来自这个系统的概念、语音的差异。"①

由此观之,我们最后必须把语言看作"一种形式而不是实质";② 它是具有各种模式的结构,而不是具有内容的各种要素的总和。

既然这种自我关照、自我调节的形式构成了我们与我们之外的世界打交道的独特手段,那么,我们可以说,它也构成了独特的人类的结构。从这里出发,我们离那种认为它还构成了人类现实的独特结构的观点就只有一小步了。

而这一小步却使我们跨过了大西洋。

美国的结构语言学

我们已经注意到,索绪尔的《普通语言学教程》是于 1906 年到 1911 年他在日内瓦授课的一系列讲稿,索绪尔去世后,《教程》以他的学生记录的笔记的形式于 1915 年以法文出版。尽管《教程》的观点在欧洲有普遍的影响,然而第一次世界大战割断了欧洲语言学家和在北美积极活动的语言学家之间的联系,第二次世界大战又扩大了他们之间的隔阂,直到 1959 年索绪尔的《普通语言学教程》的英译本才得以问世。

由于以上原因,同时,还似乎由于许多不为欧洲的语言学

---

① 索绪尔:《教程》,第 118—121 页。

② 同上书,第 112 页。

家所知的印第安语的存在，北美的语言研究处于一种单独发展的状态。依索绪尔看来，北美的语言研究主要是对各种本地印第安语言作共时性的记录。这些研究最初是为了促进宗教的传教工作，而另外的动因是出于一种迫切感，因为这些语言中有许多种正在迅速地消失。把这些语言记录下来并加以分析，这种必要性压倒了创造普遍适用的语言学理论的任何想法，这样就使“描述语言学”这一名称似乎完全适用于早期从事这门语言学的语言学家如弗朗兹·博厄斯（1858—1942）和语言历史学家。

博厄斯之后最重要和最有影响的美国“描述”语言学家是爱德华·萨皮尔（1884—1939），正是他的著作奠定了后来在美国被人称之为“结构语言学”的基础。正如弗赖斯指出的那样，萨皮尔的《语言论》（1921年）标志着意义重大的突破，因为在这本书中他记录了自己逐渐明确的认识，他看到，语言借助某种固有的结构原则活动，这个原则完全否定了不说本族语的人从“外界”听到的“客观的”言论和期望。

> 我发现，教一个印第安人区分那些和“他的语言格局中的点”不相符合的语音差别，是件很困难的事，甚至是不可能的，尽管这些差异在我们客观的耳朵听起来非常明显。但是那些细微的、不容易听见的语音差异，只要投合了“格局中的点”，他就能容易地并且自动地用书写表现出来……①

---

① 见萨皮尔：《语言论》。

简言之，和索绪尔一样，萨皮尔发现两种音的语音差异只有当它和它所属的语言的音素结构（或格局中的点）相符合时，它对操本地语者才是有意义的。而且，那种结构对操本地语者对自己语言的感觉有着很大的"麻醉"作用。他感到要听出音素结构所不"承认"的差异是极为困难的。

在伦纳德·布卢姆菲尔德发表了他的具有重大影响的著作《语言论》（1933年）之后，美国的语言学已经完全遵循萨皮尔的观点，它可以毫不虚假地称为"结构"语言学，尽管人们仍然习惯于把"描述的"这个不严格的词用来表示这种语言分析的模式。这种性质的研究工作（当然是在音位学领域）的最高峰，其标志应该是特拉格和史密斯于1951年出版的具有显赫书名的《英语结构纲要》。

同时，由于和"外来"文化有第一手的接触而欧洲语言学家不可能有这种接触，因此美国的结构语言学——总是和人类学紧密相联——在另外的领域，亦即语言和语言所属的文化"背景"之间的关系的领域也取得了进展。随着越来越深入地研究印第安人部落成员的生活，这种关系似乎既具有反映的特征也具有构成的特征。

我们已经注意到，语言的结构力量似乎在施加一种"麻醉"力，使操此种语言者难以记录那些与音素的"对比的"或对立的格局不相符合的语音。这种麻醉力还使我们甚至难以形成或发出在其他语言中作为音位使用的语音（那些语言与我们自己语言的音位结构不相符合）。这就是操外国语者为什么会有"外国"腔的缘故。这种麻醉力是默默地起着作用的，以至于如果每一种语言的结构最终没有影响到自身以外的人的感觉和反应的习惯，那就会使人大为诧异了。确实，当萨皮

尔和后来有影响的B·L·霍尔夫最初把他们的语言结构扩展到社会行为的其他领域时，他们很快就得出这样的结论：文化的“形态”，或称一个社团的总的生活方式，事实上由那种文化的语言所决定，或者显然由该文化的语言以同样的方式所“结构”而成的。因此，萨皮尔在一段经典性的话中总结说，根本就没有客观的、不变的“现实世界”那样的东西：

> 人类并不是孤立地生活在客观世界上，也不是象人们通常理解的那样孤立地生活在社会活动的世界上，相反，他们完全受已成为表达他们的社会之媒介的特定语言所支配。想象一个人不用语言就可以适应现实并且把语言仅仅看成是解决交往或思考中的特殊问题的一种附属手段，这纯属幻想。事实上，“现实世界”在很大程度上是建立在团体的语言习惯之上的。决没有两种语言在表现同一个社会现实时是被视为完全相同的。不同的社会所生活于其中的世界是不同的世界，不只是贴上不同的标签的同一个世界……我们确实可以看到、听到和体验到许许多多的东西，但这是因为我们这个社团的语言习惯预先给了我们解释世界的一些选择。①

这种观点的基本前提是，时间和空间的世界其实是一个连续系统，没有固定的不可改变的疆界，每一种语言都按照自己特有的结构来划分和译解时空世界。正如多罗西·李所说，

---

① 萨皮尔：《关于语言、文化和个性的论文选》，第162页。

……一个特定社会的成员——当然，他使用自己文化所特有的语言和其他规范的行为来整理他所经验到的现实——只有当现实以他的代码形式呈现于他面前时他才能真正把握它。这种看法不是说现实本身是相对的，而是说现实是由不同文化的参与者以不同的方式划分和归类的，或者不妨说，他们注意到的或呈现在他们面前的是现实的各个不同的方面。①

简言之，一种文化通过语言的"编码"手段和自然发生关系。因此，只要稍微把这种观点加以扩展，就可以产生这样的含义：即构成文化的整个社会行为领域或许事实上也表现了一种按照语言的模式进行"编码"的活动。事实上，它自身可能就是一种语言。

克劳德·列维-斯特劳斯

这其实就是一些在第二次世界大战时期和大战结束后发表著作的人类学家所持的观点。他们中间的主要人物是法国人类学家克劳德·列维-斯特劳斯，他执著地追求的那些原则足以把"结构主义的"这个形容词加之于他的学科。

能创造出神话的"诗的智慧"激发了所谓"原始人"对世界

① 多罗西·李："关于现实的线性和非线性整理"，见艾德蒙·卡彭特和马歇尔·麦克卢汉所编：《关于交流的探索》，波士顿，1960年，第136—154页。

的反应，这种观点是列维-斯特劳斯思想的基本原则。这当然使他和维柯直接联系了起来，这种联系可以从以下两点得到证实：即列维-斯特劳斯的最终目的是要创立"关于人的普遍科学"，而且他的基本信念是"人创造了他们自己，就象他们创造了家畜的种类一样，唯一的区别在于前一过程不那么自觉或主动。同样的关注使他和马克思的思想也有联系，列维-斯特劳斯用这样一句话承认了这种联系，他说，"马克思的那句名言：'人们创造自己的历史，但是他们并不知道他们正在创造历史'，首先证明了历史的合理性，其次，证明了人类学的合理性。"①

然而，尽管他还和维柯的趣味相同，把语言看成是"人的科学"的主要方面，但是他既不同于这位意大利法学家，也不同于那位德国哲学家。因为他关心的是如何把现代语言学的方法用来分析非语言学的材料。他和他们的不同之处就在于他地道的美国观念（他自己也承认，他的观念是直接从霍尔夫、萨皮尔等人的著作中派生出来的），他认为，既然语言是人的独一无二的特征，那么，它"就同时构成文化现象（使人和动物区别开来的）的原型，以及全部社会生活形式借以确立和固定的现象的原型"。② 他在著名著作《悲伤的热带》（1955年）中说，"谁要谈论人，谁就要谈到语言，而谈到语言，就要谈到社会。"

这种观点导致了上面提到的那个中心问题，用列维-斯特劳斯的话来说，即社会生活的不同方面（甚至包括艺术和宗教）是否不仅能用那些应用于语言学的方法，或者借助于

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第353页（企鹅丛书，1972年）。

② 同上书，第358—359页。

类似的概念来研究，而且，社会生活的不同方面是否构成了各种其内在本质和语言的内在本质相同的现象？[①]

如果情况真是这样的话，那么对语言的分析显然就为整个文化的分析提供了合适的范例。从某种程度讲，不管列维-斯特劳斯对范围更广的"结构主义"的贡献是那么多方面，那么复杂，他的工作的总的趋势最终转向对上述命题的正确性的探究。

和语言学家一样，他着手鉴别那些乍看起来显然是杂乱无章的各种现象的组成要素。他的方法从根本上说，是把由语言学家的音位概念的变更造成的他称为"音位学革命"的诸原则应用于非语言学的材料。这就是说，他试图把文化行为、庆典、仪式、血缘关系、婚姻法规、烹饪法、图腾制度的各组成部分看成不是固有的或无联系的实体，而是相互间保持的对比关系，这些关系使它们的结构和语言的音位结构相类似。因此，"和音位一样，亲属关系也是意义的要素；象音位一样，它们只有溶合在系统中，才能获得意义。"[②] 而且，"如语言一样……一个社会的烹饪法经过分析，可以分为各组成要素，这里我们把这些要素称为'味素'(gustemes)我们还可以根据对立的和相关的某些结构把这些要素组织起来。"[③]

列维-斯特劳斯认为霍尔夫的研究缺乏完整的理论，不过是经验主义的，而且琐碎，只关心文化的个别部分，不关心文化的整体，[④] 为了纠正霍尔夫的错误，列维-斯特劳斯认为，应该

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第62页。
② 同上书，第34页。
③ 同上书，第86页。
④ 同上书，第85页。

把这些系统看作能组合起来形成"一种语言,一套允许在个人和团体之间建立联系的过程,某种类型的交流。"① 每个系统,即亲属、食物、政治的意识形态、婚姻仪式、烹饪等等都是整个文化的部分表现,而整个文化最终将被看作是一种巨型语言。况且,"……如果我们发现这些结构是许多领域共有的,那么我们就完全有理由作这样的推断,我们对所讨论的社会或若干个社会各种无意识的态度有了相当深刻的认识。"②

要表明列维-斯特劳斯研究"无意识态度"所取得的巨大成果,最好的办法或许是叙述一下他对三种具体的"系统"所作的分析,即对亲属关系、神话和"野蛮人"的思维的本质所作的分析,这种分析似乎能提供颇有价值的材料。

亲属关系

任何社会都有"亲属关系"制度,即关于谁和谁可以结婚(往往是谁和谁不可以结婚)的一套规则,这些规则表明了整个家庭关系的性质。(一个很好的例子就是英国国教《共祷书》中的"血亲关系图"。)列维-斯特劳斯指出,这些制度或"结构",可能和它们之中的社会的语言结构相类似。因为,"相同社会的不同类型的交流系统,即亲属关系和语言",其实可能就是由"同一的无意识的结构"产生的。③ 不管怎样,根据结构主义的(和"音位的")基本原则:决定现象的本质的是现象之间的关系而不是现象本身任何固有的方面,列维-斯特劳斯能

① 列维-斯特劳斯:《结构人类学》,第61页。

② 同上书,第87页。

③ 同上书,第62页。

够用新的眼光来考察亲属关系的更为广泛的含义。例如，他对原始社会中交换女人的作用和舅舅(叔伯)的作用的看法比之那些更有"经验"的观察者所能看到的似乎更深刻，更有启发性。

> 根据拉德克利夫-布朗的观点，叔伯这个词包涵了两种对立的态度的系统。一方面，舅舅代表了家庭的权威；外甥惧怕他、服从他，他对外甥具有一定的权利。另一方面，外甥对舅舅拥有亲昵关系的一些特权并且能或多或少把舅舅当作他的受害者来对待。其次，孩子对舅舅的态度和对他父亲的态度之间有一种相互关系。在这两种情况里，我们都可以发现两种态度的系统，但是反过来这两者又互相联系着。在父子关系以亲昵为特征的家族里，舅甥关系是一种尊敬的关系；而父亲如果是家庭权威的严峻的代表人物，那么，受到亲昵对待的则是舅舅。①

由于认识到这两种态度"构成"(正如结构语言学家会说的那样)两个各自成对的对立，列维-斯特劳斯就能够对拉德克利夫-布朗的观点作大幅度的修改，他认为，布朗的观点"武断地把本应看作整体的一个全球性结构中的具体要素孤立起来"。他跳出"经验"的樊篱，由此考察整个结构，最终他发现了一条至少使他自己满意的普遍规律：

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第40—41页。

> 当我们考察契克斯(Cherkess)人①和特劳布里安德(Trobriand)人②的社会时，仅仅研究父子和舅甥之间态度的关系是不够的。这种相互关系只是全球性系统的一个方面，这系统包括四种有机地联系在一起的关系类型，即，兄妹关系，夫妻关系，父子关系，舅甥关系。我们这个例子中的两组关系说明一条规律，可以阐述如下：在这两组关系中，舅甥的关系之于兄妹关系，就如父子的关系之于夫妇关系一样。因此，只要我们知道其中一对关系，便可以推断出另一对关系。③

经过大量的分析之后，最终弄清楚了这一点：叔伯制也是由结构决定的：

> 由此，我们看到，为了理解叔伯制，我们必须把它看成是一个系统中的一种关系，而为了理解这个系统的结构，必须把系统本身看作是一个整体。这种结构依赖于四种条件(兄弟，姐妹，父亲和儿子)，这四种条件由两对互相联系的对立面这样联系起来：在两代人中的任一代，总会有一个肯定的关系和一个否定的关系。那么，这种结构的本质是什么？它的功能又是什么呢？答案是，这种结构是亲属关

---

① 高加索人种的高加索族的成员，但是不操印欧语，以身材健美著称。——译注

② 所罗门群岛一岛上的土著居民。——译注

③ 列维-斯特劳斯：«结构人类学»，第42页。

系最基本的形式，确切地说它是亲属关系的单位。①

仔细考察一下这种基本单位的"原始的"和"不可再缩小"的特征，就会看到，这"事实上是一种普遍存在的乱伦禁忌的一个直接后果"，因为在人类社会里，"一个男人必须从另一个男人那里获得女人，那另一个男人不是把女儿便是把姊妹给他。"因此在某种亲属关系结构中，舅舅的存在是"特定的"，而且单靠经验观察不到这一点，即舅舅是作为"行将存在的结构的先决条件而发挥作用的"。②

因此，如果生物学意义上的家庭（它始终存在着）代表了亲属关系系统的全部"语音"资料，那么，列维-斯特劳斯认为，他自己的研究可以使他描述这个系统中处于"音素"地位的诸要素：

> ……我们已经阐明叔伯制是基本结构独具的特征。这种基本结构是含有四种条件的特定关系的产物，在我们看来，它是真正的亲属关系的原子。在结构的这些基本要求之外，什么也不能看到或得到，此外，它还是更为复杂的系统的唯一的基石。③

鉴于传统的人类学研究不可能得出这些结论，列维-斯特劳斯认为完全有理由，在这方面以及其它方面这样声称，"传统的人类学的错误，和传统的语言学的错误一样，在于考察了

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第46页。
② 同上书，第46页。
③ 同上书，第48页。

条件而不考虑各条件之间的关系。"①就这种意义来说，人类学家不是处理"客观地"观察到的"自然的"事实，而是处理那些人类心灵独特地加于其上的结构：

> 当然，生物学意义的家庭在人类社会是普遍存在的。但是，赋予亲属关系以社会文化特征的不是亲属关系从自然中保留下来的东西，相反，而是它借以从自然分离出来的那种基本方式。亲属关系的系统并不存在于个人之间那种血缘或同宗的客观联系，它仅仅存在于人的意识之中；它是各种表现的武断随意的系统，不是一种真实情况的自发的发展。②

这种系统的社会功能本身是"结构的"：

> ……亲属关系制度、婚姻规则、血缘团体构成了有机的整体，它的功能是借助盘根错节的血缘和姻亲联系，来保证社会团体的永久存在。可以把这看成是一种机制的蓝图规划，这机制把妇女从她们的血缘家庭中"抽吸出来"，重新分配给各个姻亲团体，结果这种过程就形成新的血缘团体的过程，如此循环不已。③

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第 46 页。

② 同上书，第 50 页。

③ 同上书，第 309 页。

从这种强调亲属关系的“任意性”和“系统性”特征的观点出发，亲属关系系统显然就成为“一种语言”，①——它是由符号组成的具有结构并构成新的结构的系统，它的模式是符号性的，自我调节和自足的，不必参照外在的“现实”或“自然”来证实自己程序的正确无误：

> 因为亲属关系的系统是符号的系统，所以它们为人类学提供了内容丰富的研究领域，他的研究成果几乎（我们强调“几乎”）可以和那些极其发达的社会科学如语言学的研究成果汇合在一起。但是为了达到这种汇合（人们希望这能导致对人的更好的理解），我们绝对不能忽视这个事实，即在人类学和语言学的研究中，我们只是在探讨符号体系。尽管为了理解符号思维的起源，可能会甚或不可避免地要退回到自然主义的解释上去，然而一旦作出自然主义的解释，解释的性质就会发生骤变，就如新出现的现象不同于那些在它之前或者酝酿了它的现象一样。因此，对自然主义的任何让步都会危及语言学已经取得的巨大成就（已经开始对家庭结构的研究发生独特的影响），而且会把家庭社会学推向贫乏的、毫无灵感的经验主义。②

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第47页。

② 同上书，第51页。

神话

当然，语言本身仍然是“典型的语义体系：它的功能就是指示，并且只有通过指示而存在”。[1] 然而，从这种分析出发，我们很快就会明白，象语言学家一样，人类学家并不关心社会成员有意识地经验到的社会生活的“表面”，就象语言学家并不是真正地关心土著人由于自己语言的作怪而时常自觉造成的令人误会的观念一样。单纯的经验主义是不够的。单纯的“自然主义”则导致误解。事实上，人类学家所关心的是社会生活（和语言）建之其上的“无意识的基础”[2]。简言之，他研究的是整个文化的语言；它的体系和它的一般规律；他通过言语的形形色色的变化来探究文化的语言。

这些“无意识的基础”的功效只有当它们在诸如巫医在所谓的原始社会中“治疗”病人这类事件中被运用时才能被人们看到。正如列维-斯特劳斯指出的，现代科学鼓励我们看到细菌和疾病之间的因果关系时，巫医的“治疗”则依赖于他的把疾病同神话和鬼怪的世界相联系的能力，而病人则真诚地相信有这样的世界。

> 巫医的神话学和客观现实不相符合，但这并不要紧。患病的妇女相信神话，她属于相信神话的社会。守护之神和邪恶之神，超自然的妖魔和神奇的动物，都是一个完整的体系的部分，土著人对宇宙的

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第43页。

② 同上书，第18页。

> 看法就建立在这个体系之上。患病的妇女承认这些神话人物，更确切地说，她从来不对这些人物的存在提出疑义。她所不能接受的是不一贯的突兀的疼痛，这病痛是她系统中的异在因素，但巫医借助神话会把它重新溶合在一切都有意义的整体之中。
>
> 但是一旦患病的妇女明白这一点，她所做的不仅是服从巫医而已，她的病毕竟痊愈了。①

实际情况是：

> 巫医给患病的妇女一种语言，依靠它，无法表达的、以及用其它手段不可表达的心理状态可以一下子表达出来。正是这种言语表达的转化——同时可以以有秩序的、使人理解的形式，把本来会是混乱和不可表达的一种实际经验表达出来——导致生理过程的释放，即把患病妇女的生理过程朝着有利于她的方向重新组织起来。②

因此，语言和神话的关系在列维-斯特劳斯关于"野蛮人"思维的观点中占据了中心的位置，他认为，"野蛮人"思维的本质在其神话的结构中以及在其语言的结构中显露出来。

他指出，过去，神话隶属于各种各样的解释方法，它们不仅自相矛盾，而且还和神话本身的基本性质相矛盾。人们把神话看成是集体的"梦"，是礼仪的基础，"一种审美游戏"的结

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第197页。

② 同上书，第198页。

果。神话人物本身则被看作是“人格化的抽象物，神圣化的英雄，或者是沦落的诸神”。[①]这些解释没有一种令人满意，因为它们把神话学降到儿童“游戏”的水平，而且否认了神话学和世界以及神话和神话得以产生的社会之间更为微妙的关系。

列维-斯特劳斯最终关心的是，到什么样的程度，神话的结构才证明真正是人的思维的造型和反映；到什么样的程度，神话的结构才把自然和文化之间的区别消除。因此，他说，他的目的不在于表明人们怎样借助神话思维，而在于表明“神话怎样借助人思维，而不为他们所知”。[②]就亲属关系而言，神话的“无意识”结构最乐意服从对它的现象进行“音素的”分析，通过分析，世界上浩瀚纷繁的神话可以归结为一些容易处理的重复发生的要素，这些要素具有真正的结构和构成新的结构的意义：

> 不管神话是个人加工，还是从传统中借鉴的，它是从自己的（个人的或集体的）源泉中派生的……它只是它借以活动的各种表现的仓库。但是它的结构仍然是相同的，而且通过这种结构，符号的功能才得以完成……语言有许许多多种，但是对任何语言都有效的结构规律却寥寥无几。如果把大家熟悉的童话和神话汇编起来，那将卷帙浩瀚。但是如果我们从众多的人物性格中抽象出一些基本的功能，那么我们就可以把这些神话故事缩减为一小部分简单的

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第207页。

② 列维-斯特劳斯：《生的和熟的》，第20页。

类型。①

然而，当我们寻求这一小部分“基本功能”，并且试图规定那些从中派生出来的结构的本质时，神话学便使我们面临一个核心问题：

> 一方面，似乎在神话里任何事情都可能发生。这里没有逻辑，没有连贯性。人们可以把任何特征赋予任何主题；人们可以发现任何可以设想的关系。在神话中，任何东西都变为可能。但是，另一方面，从不同的地区搜集来的神话，它们之间的惊人的相似性，又把这种明显的任意性否定了……如果神话的内容是偶然的，那么，我们怎样解释遍布世界各地的神话为什么如此相似呢？②

我们可以从上述基本命题出发，即神话和语言本身具有明显的关系：“神话要为人所知，必须被人讲述：它是人的言语的一部分。”③ 因此，对神话的分析理所当然地引向“另一个领域，即结构语言学的延伸。”④

当然，这种类比是不精确的，不能把神话简单地看成语言，因为“为了保持神话的特殊性，我们必须能够表明神话既和语言相同又是某种不同于语言的东西”。事实上，这种“同一

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第203—204页。
② 同上书，第208页。
③ 同上书，第209页。
④ 同上书，第233页。

与差异"说部分地来自索绪尔对语言和言语，结构和个别事件所作出的富有成效的区分。神话显然也体现出这种区分，这是因为，每一种神话的各自单独的叙述，即神话的言语，都从神话的语言的基本结构中脱胎而出并从属于这个基本结构：索福克里斯的《俄狄浦斯王》作为言语，是从整个俄狄浦斯神话的语言中派生出来。此外，第三个层次也是清晰可辨的。在个人的叙述中，神话总是具有确定的时间的：它总是涉及传说在很久以前发生的事件。然而，在叙述神话时，被描述的事件的特定格局或结构必定是不受时间限制的；人们在讲述神话时，把现时、过去和未来都包含并连接在一个解释的模式中。因此，每当讲述神话时，神话总是既包含语言的要素，也包含言语的要素，这样，就超越了这两者，作为对世界的一种"解释"，是超越历史和超越文化的。这就对所涉及的语言产生了影响。因为原始神话的力量决不会受任何具体的讲述方法的影响。神话不同于诗歌，它不受"翻译"的损害：故事中用最差的语言来描述情节，也足以充分传达神话的"神话价值"。因此，神话所使用的语言给我们一种独特的感觉，即存在着另一种有意义的讲述层次，它超出了（或许躲在后面）纯语言活动：

> 不论人们对神话得以产生的那个民族的语言或文化多么无知，神话在世界上任何地方的任何一个读者看来仍然是神话。它的实质不在于它的文体，它的原始的音乐，或者它的句法，而在于它所叙述的故事。神话是在一种很高层次上活动的语言，在这一层次上，意义成功地"离开了"它赖以滚滚前进的

语言基地。①

并且，神话的"意义"及其"内容"的"一致"也可能是一种复杂的语言序列：

> 神话的无意识的意义（这是神话试图解决的问题）和神话用来达到目的（即情节）的有意识的内容之间必须有而且确实有一种一致性。然而，不应把这种一致始终看作镜中映象，它也可以是一种"转换。"②

因此，列维-斯特劳斯认为可以提出关于神话的两个基本命题：

> 1. 神话的"意义"不可能存在于构成神话的各种孤立的要素之中，它天生就存在于那些孤立的要素的组合方式中，而且必须考虑到这种组合所具有的转换潜力。
>
> 2. 神话的语言显示出特殊的性质，它高于一般语言水平。

从以上两点可以看出，第一，神话和其他语言一样，是由各种组合单位构成的，第二，这些单位以日常语言中的（如音

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第210页。

② 理查德和费尔南德·德·乔治编：《结构主义者》第201页，"温尼巴哥（印第安族）人的四个神话"。

位和词素等)清晰可辨的组合单位为前提，并和这些单位相类似，但又区别于这些单位，因为它们还"属于更为高级更为复杂的层次"，我们可以称它们为"总的组合单位"，或称它们为"神话素"。由于列维-斯特劳斯在神话故事展开的过程中把大量神话分割成尽可能小的"单位"，所以他发现，尽管每一单位是一种"关系"，借助这种"关系"，某种功能和一个特定的主题相联系(例如，俄狄浦斯杀死父亲)，但神话的真正的"组合单位"不是孤立的关系本身，而是一束束的这种关系。只有作为成束的关系，这些关系才可能发生作用并组合起来产生意义。"[1]简言之，正如语言中的音素一样，"一束关系"是具有同等功能特征的一套要素。真正的"神话素"，就是这种类型的"集束"，它是我们已经看到的在神话中产生奇妙影响的源泉：不管神话以什么方式叙述，透过个人的叙述或言语，透过派生言语的语言，我们感受到一种"超语言"。它发出一种基本信息。当然，信息在"代码"中，而"一束关系"则显示代码是如何活动的。

"一束关系"可以最恰当地界定为一种存在过的特定关系的所有的叙述方式，它通过任何一个具体的叙述在任何特定时间内的运用而同时被人们所感知或察觉。"成束的关系"的功能跟音位一样，它的意义"就仿佛是音位始终由自己的所有各种不同变体构成的一样。"[2]

列维-斯特劳斯在此试图把握的是共时性和历时性这两个向度相互作用的感觉以及在讲述诸如俄狄浦斯神话时总会产生的语言和言语相互作用的感觉。这个感觉就是，我们总

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第211页。

② 同上书，第212页。

是处在一种完全可能实现的潜在力量之中；而不仅仅是此时此地讲述一个故事而已。确实，神话总是包含着"它的所有不同的叙述"的。[1]从某种意义上讲，列维-斯特劳斯想表明，神话总是在两条轴线上同时活动，就如乐队的乐谱一样，以求达到和谐一致：

> 管弦乐队的乐谱如果要有意义，必须历时性地沿一轴线(即，一页接一页、从左到右地)阅读，同时又必须共时性地沿着另一轴线阅读，所有垂直地写出的音符组成一个总的组合单位，即一束关系。[2]

当然，当我们听别人讲述神话时，我们仅仅历时性地、一行一行地和"管弦乐队的乐谱"相遇，我们一边听一边推断出(或"听出")每"一束关系"的共鸣。用另一个音乐例子作类比，这正如我们听爵士乐团的独奏演员的演奏，我们(和演奏者本人)从他的演奏中推断出原来的和弦的次序、从和弦先后次序所产生的"调子"，以及在和弦次序的安排上对调子作出的调性解释。

列维-斯特劳斯为了论证自己的观点，提出他对俄狄浦斯神话的"乐谱"的"译解"，从而引起了人们的争论。这里有必要全文引述如下：

> 如果我们无意把神话看成是直线发展的系列，那么可以把它看作是管弦乐队的乐谱；我们的任务

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第217页。

② 同上书，第212页。

是重新确立正确的排列。比方说，如果我们遇到以下一系列数字：1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8……，那么可以把所有的1放在一起，把所有的2,3，等等也照此排列，结果就如以下图表：

<table>
<tr><td>1</td><td>2</td><td></td><td>4</td><td></td><td></td><td>7</td><td>8</td></tr>
<tr><td></td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td></td><td>6</td><td></td><td>8</td></tr>
<tr><td>1</td><td></td><td></td><td>4</td><td>5</td><td></td><td>7</td><td>8</td></tr>
<tr><td>1</td><td>2</td><td></td><td></td><td>5</td><td></td><td>7</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td></td><td>8</td></tr>
</table>

我们试图对俄狄浦斯神话做同样的工作，对神话素作出几种排列，直到我们发现有一种排列和上面列举的原则一致为止。为了论证起见，我们假定下面的排列是最好的排列（尽管它在希腊神话学专家的帮助下肯定会修改得更好些）：

卡德摩斯寻找
他的妹妹
欧罗巴，她已被
宙斯劫去

卡德摩斯杀死
巨龙

地生人（武士）
互相
残杀

			拉布达科斯（拉伊俄斯的父亲）＝跛子（?）
	俄狄浦斯杀死父亲拉伊俄斯		拉伊俄斯（俄狄浦斯的父亲）＝左撇子（?）
		俄狄浦斯杀死斯芬克斯	
			俄狄浦斯＝肿脚（?）
俄狄浦斯娶了他的母亲尤卡斯忒			
	伊托克利斯杀死他的弟弟波吕尼塞斯		
安提贡埋葬了她的哥哥波吕尼塞斯不顾禁令			

这样，我们就看到四个垂直的栏目，每一栏目都包括了属于同一束的几种关系。如果我们叙述神话，那么我们会不顾这些栏目，从左向右、从上到下地阅读。但是，如果我们想理解神话，那么我们必须

不顾那历时性范畴的那一半(从上到下),而是从左向右,一个栏目一个栏目地阅读,把每一栏目都看成是一个单位。①

人们会注意到,我们在这里并不关心说明神话的“真实的”或“权威的”或“最早的”版本。那样探索会误入歧途,因为如果我们确实把神话界定为:“包括它所有的版本”,那么只要它“适合”这样做,都是“相同的”。②事实上,我们关心的是一切在神话言语背后的神话语言。列维-斯特劳斯对上述“神话素”结构的“读法”引起人们很大争议。但是它可能使我们满怀信心去注意,这种“读法”完全和索绪尔所坚持的语言的“双重性”(联想的或“垂直的”和句段的或“水平的”)相符合,也完全和我们在下面就会看到的雅各布森关于语言的“隐喻”和“转喻”两个方面的认识相符合:

属于同一栏的全部关系显示出共同的特征,我们的任务就是去发现这一特征。例如,集中在左面第一栏中的全部事件都和血缘关系有关,它们被人们过分地强调了,即超过了他们本来的亲密程度。那么,我们可以说,第一栏的共同特征是对血缘关系的过高估价。显然,第二栏表达了同样的事情,但同第一栏的特征相比是颠倒的,即过低估价血缘关系。第三栏是关于杀死妖魔鬼怪。至于第四栏,需要加上一些说明。人们常常注意到俄狄浦斯父系这条线的

① 列维-斯特劳斯:《结构人类学》,第213—214页。
② 同上书,第217页。

姓所具有的明显含义。然而语言学家通常置之不顾，因为对他们来说，界定一个词语的意义的唯一办法是研究出现这个词语的全部上下文，而那些个人的姓名，恰恰因为它们就是这样使用的，并不伴随任何上下文。根据我们提出的研究方法，对象消失了，因为神话本身就提供了自己的上下文。因此，人们不再根据每一个姓名的最终意思去寻找意义，而是根据所有姓名的共同特征去寻找意义。因此，所有假设的意义（很可能始终保持假设）都涉及到笔直地走路和笔直地站着的困难。①

因此，他关于俄狄浦斯神话的"基本意义"所作的结论，就其方式而言，是典型的"结构式的"：

对于相信人类是土生土长的一种文化（参阅，如《波萨尼斯》第八卷第二十九页第四段：植物为人提供一种模式）来说，神话必须解决人们无法在这种理论和人类事实上是由男女结合而产生的知识之间找到一个满意的过渡。尽管问题显然不可能得到解决，但是，俄狄浦斯神话提供一种逻辑工具，它把最初的问题（从一人还是从二人产生？）和派生的问题（从异族还是从同族产生？）联系起来。通过这种联系，过高估价血缘关系之于过低估价血缘关系，就如企图回避人类土生土长的问题之于根本无法回避这个问

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第215页。

题一样。尽管经验和理论相矛盾，但社会生活根据自己结构的类似性证明宇宙论是正确的。因此宇宙论是真实的。①

我认为，这意味着列维-斯特劳斯认为他已取得一种具有"一套转换规则"的分析方法，使我们能够从神话的一种变体转到另一种变体。在这种过程中，我们可以看到一种中介的，有效的，"创造出真实"的力量在活动，这股力量可以制服"残酷的"现实并使之转化为自己的意象。神话就作为这种活动的必不可少的"逻辑工具"。通过这种活动，在社会里，我们在前进中不断"弥补"现实，解决事实上不可能解决的"对立"，从而使我们的经验足以证明我们的理论前提，这个前提就是："神话思维总是从对立的意识出发，朝着对立的解决而前进。"②

因此，十分明显，这种分析很快就发现它达到了思维的那些无意识的范畴这个层次。这些无意识的思维范畴是我们全部世界观的基础和框架。从这些范畴中产生的神话思维的"逻辑"，显然和我们看作的"普通的"(即亚里士多德式的)具有科学倾向的逻辑没有十分紧密的关系。但是，列维-斯特劳斯认为，"这种神话思维的逻辑和现代科学的逻辑一样严谨，而且……它们之间的差别不在于智力发挥的质量，而在于其对象的性质。"③人"总是均等地思维的"，他的思想不会"进步"得那样快，以至于能发现新的领域，使他思想的"没有变化和不会变化的能力"可以一显身手。

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第216页。
② 同上书，第224页。
③ 同上书，第230页。

“野蛮人”的思维

当我们把这些结论应用于所谓“原始”社会时，它们显然获得了使我们困惑的含义。我们习惯于以否定的词语来思考这种社会：

> 我们可以恰切地说……人类学关心的是没有书写体系的、非文明化的和前工业或非工业这些类型的社会。然而，在所有这些形容否定的词句背后，有一个肯定的现实，这些社会比之其他社会，在更大程度上是建立在个人关系即个人之间具体的关系之上的……
>
> ……在这方面，应该说正是现代社会需要以否定的词语加以界定。我们之间的相互关系现在仅仅偶尔地、零碎地建立在整体的经验即一个人对另一个人的具体的“理解”之上。这些关系大都是一种间接的重新构造的过程的结果，依靠于文献记载。我们不再依赖口头传说和我们的过去相联系，口头传说意味着和其他人（讲故事者、牧师、智者或长者）的直接接触，而是依赖图书馆里大量的图书。借助书本，我们试图——极其困难地——了解这些书的作者。我们借助各种各样的媒介——文献或行政机构——和我们同时代的绝大部分人进行交往。这无疑极大地扩展了我们的接触范围，但同时又使那些

接触显得多少有点“不可信”。这已成了市民和政府当局之间的典型关系。

我们应该避免用否定的态度描述因书写的发明而引起的巨大革命。但是必须认识到，当书写造福于人类的同时，也从人类身上夺去了某种最基本的东西。①

书写（和阅读）给人类对世界的反应所带来的影响，对文学研究者来说显然是饶有兴味的问题，这个问题的意义将在本书后半部分，在我们考察某些结构主义文学批评家的著作时将给予一定篇幅加以讨论。现在权且指出这一点就够了，即书写在我们身上夺去的那种“基本的”东西，列维-斯特劳斯在他的关于所谓“原始人”或“野蛮人”思维的著作中已作了生动的描述了。在某种意义说来，那种基本的东西是人发明图腾的那种能力所固有的，即非常清醒地用其他类属来想象人和他的社会制度。例如，很自信地说，“我是一只熊”，但并不因此就说明：讲这话的人完全缺乏早期人类学家狭隘地称为“逻辑”的东西。事实上那“某种东西”可以说是不同种类的逻辑能力，它是一种独特的能力，它的各种表现被列维-斯特劳斯称为“零敲碎打”（bricolage）。

列维-斯特劳斯在他的论原始人思维的两本重要著作，《图腾制度》（1962年）和《野蛮人的思维》（1962年）中对“零敲碎打”这一术语作了如下定义。它指的是所谓“原始人”没有文化、没有技术的思想赖以对周围世界作出反应的手段。这个过程包含一种“具体科学”（和我们“文明的”“抽象的”科学相对

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第365—366页。

立)。这种科学远非缺乏逻辑，事实上，它以和我们不同的逻辑，仔细而精确地把这个丰富多采的物质世界的一分一毫都组合成结构，加以分类和排列。然后，这些"即兴的"或"拼凑的"结构(这些都是对零敲碎打过程的大体描述）作为对环境的特殊反应，用来在自然的秩序和社会的秩序之间建立起相对应或相类似的事物，从而可以满意地"解释"世界并使它成为人们可以生活的地方。"零敲碎打者"(bricoleur)构造了图腾的"信息"，由此，"自然"和"文化"得以相互映照。①

"零敲碎打"的一个重要特征是那种明显的从容自如，它能使不文明的，没文化的"零敲碎打者"立即毫不困惑地或毫不犹豫地在自己的生活和自然的生活之间建立起满意的相似的关系。他的"图腾的"逻辑，不仅已成为结构，而且可以构造结构。例如对神话的运用，就使这种逻辑轻而易举地从一个概念层次进入另一概念层次：

> 它所使用的神话系统和各种表现方式是用来在自然条件和社会条件之间建立相对应的事物，或更精确地说，它使人们有可能对在不同层次（如地理学、气象学、动物学、植物学、技术、经济、社会祭仪、宗教和哲学等)上发现的重大差别加以平衡。②

所以，"野蛮人的"，或叫得好听一点，"多重意识的"思维能够

---

① 在《隐喻》(伦敦，1972年版)中我表达了同样的观点，特别参照了"零敲碎打"过程和列维-斯特劳斯的著作(见《隐喻》，第83—84页)。《隐喻》中的资料形成关于语言同现实的关系的一个重要论断的组成部分。

② 列维-斯特劳斯：《野蛮人的思维》，第93页。

并且愿意在几个层次上同时对周围环境作出反应，并在这一过程中构造一幅精细的，令我们大惑不解的"世界图画"，

> 它构造了思维的结构，这有利于人们在理解这个世界时把世界看成和这些结构相似。从这种意义来说，野蛮人的思维可以界定为类比的思维。①

这里含有"视角的互换"这样一层意思。在这种互换中，人和世界通过作为"意义系统"发生作用的"分类系统"互相映照。② "类比的思维"的功能是把一系列结构"差异"或"对立"强加给世界，而这个文明的所有成员都得默认这些"差异"或"对立"，然后"类比的思维"提出：这些对立可以以类比的方式联系起来，因为人们感到它们的差异都是类似的。因此，我们只要对"上"和"下"，"热"和"冷"，"生"和"熟"等对立的类比关系作一分析，就可以洞悉每一种文化所感觉到的特定"现实"的本质。

一个很好的例子就是所有的文化在"可吃的"和"不可吃的"之间都存在着对立。显然，列在这两项下面的各种事物的本质规定着和文化有关的生活方式，因为这里最关键的东西是和几乎整个自然界的"秩序"相一致的。"类比的思维"可以在这种基础上驱使一种文化把自己和"外国的"文化区别开来，因此"可吃的-不可吃的"对立可以用类比的方式同"本地的-外国的"对立联系起来。这就意味着两组"相似的差异"的"转化"是可能的："不可吃的东西"成为"外国的东西"的隐

① 列维-斯特劳斯：《野蛮人的思维》，第263页。

② 同上书，第222—223页。

喻。因此，英语中便出现了一条专门针对法国人的固定的隐喻，因为在法国，青蛙腿是列在“可吃的”一类，而在英国却是列在“不可吃的”一类。[①] 而且，那些支配一般食物烹饪的规则，那些可能组合在一起的食品类型和在各种不同场合可以吃的食品种类，结果都成为一组组复杂的、编成代码的关系，这些关系对每一种个别的文化都是相对的，但作为主要的调解因素在文化和与其对立的自然之间起着重要的作用，它们显然在其他类型的社会关系之间维系着格式固定的一套类比。

这种“具体的”逻辑，以“图腾的”模式出现时，很容易提出“在自然物种的社会和社会团体的世界之间在逻辑上是等同的”这样的前提。[②] 一个人会把自己看成是一只熊，因为由此产生的类比“并不是社会团体和自然物种之间的类比，而是社会团体和自然物种这一层次上反映出来的差异的类比。”[③] 说氏族A是从熊那里“延传”而来，说氏族B是从鹰“延传”而来，“不过是以一种具体而简洁的方式说A和B之间的关系类似于动物种类之间的关系。”[④] 换句话说，人不相信自己是熊，但是熊表示他在他那个社团中的地位和角色，他被以类比的方式界定为“对立”格局中的一部分，和另一个人的地位相对立。这正好体现了我们在索绪尔著作中已经看到的那种成为语言特征的结构：两种“差异体系”之间的类似性。[⑤] 这又一次坚持

---

① 作者此处是指“食蛙者”这一固定用法，在英语中特指法国人。——译注

② 列维-斯特劳斯：《野蛮人的思维》，第104页。

③ 同上书，第115页。

④ 列维-斯特劳斯：《图腾制度》，罗德尼·尼达姆译，罗杰·C·波尔作序，第100页。

⑤ 同上书，第150页。

了结构主义者的主张，实体之间的“音位”关系比实体本身重要，而且这种关系最终决定实体的本质。因此，图腾的“代码”功能是作为在一般文化中进行交流的“语言”手段。罗杰·C·波尔解释道，“它作为以一种话语”的模式，一种把“某些东西说出来”的方式而起作用。① 因此，如果我们能够接受列维-斯特劳斯下述论点：

> ……一般被称为图腾的那种命名和分类系统的功能价值，来自于这些系统的形式特征：这些系统是一些代码，它们适于传达可以转化为其他代码的信息，同时也适于表达那些用不同于自己系统的代码接受下来的信息。②

那么，我们就可以接受波尔的结论，“……我是一只熊”的认定，对早期人类学家来说似乎践踏了最神圣的逻辑准则，而现在其实可以把它看作是“关于世界，关于个人在世界上的地位，他与世界上其他所有事物和人的关系的说明。”③ 换句话说，“我是一只熊”这句话并不是非逻辑的，它表明我们自己的特殊种类的逻辑的局限性。这是一种缺乏概念性工具的逻辑，而只有借助这种工具，我们遭逢世界才不会把世界当作另一种生物，而是“借助”那一生物，以一个含义明白地确认一个代码的积极存在的短语与世界遭逢。④

---

① 列维-斯特劳斯：《图腾制度》，罗德尼·尼达姆译，罗杰·C·波尔作序，第38页。

② 列维-斯特劳斯：《野蛮人的思维》，第75—76页。

③ 《图腾制度》，第61页。

④ 《野蛮人的思维》，第149页。

人类学在传统上区别于历史，它研究的是没有书面文献的社会。① 但是列维-斯特劳斯创建的人类学非常深刻地探讨了人类思维的"编码"或创造结构的能力，以至于它的结论之一必定是，它探讨了以最基本的形式所遇到的人类思维的本质，而不管出现这种思维的是哪个特定社会。这种思维的形式在"现代"科技化的思维中并没有很大变化，尽管现代思维往往总是错误地倾向于仅仅在语言的书面形式下考虑语言这种我们自身经验构成的、"非反映的汇总"。我们和"原始人"一样也有那种思维，它原来是一种具很大威力的、从根本上说是"创造结构的"力量。值得考虑的明显的事实是，它的创造结构的能力的最主要的表现之一——图腾制度——并不只是"野蛮人"所从事的事情。在英国体育界，在国际橄榄球赛中，人们可以根据具有固定结构的"对立"系统，称某人为"狮子"②"南非小羚羊"③"鼯"④，而不论这种比喻多么蹩脚。这涉及对所谓的"民族"气质有关的动物特征的利用。正如埃德蒙·利奇指出的那样：

> 这是凭经验观察到的事实，人类在任何地方都以礼仪的姿态对待他们周围的动物和植物。请想一想支配英国人对待动物的行为的那些单独而往往很古怪的原则吧。他们将动物分为：(1)野兽，(2)狐狸，(3)猎物，(4)家畜，(5)爱畜，(6)害兽。再请注

---

① 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第24—25页。

② British Lion 英国的别称。

③ 英俚语，南非橄榄球队。

④ 英俚语，指澳大利亚人，特别指澳大利亚橄榄球队。——译注

意：如果我们把一些词按如下次序排列：(1a)陌生人，(2a)敌人，(3a)朋友，(4a)邻居，(5a)伙伴，(6a)罪犯，那么，我们可以看到这两套词在某种程度上是相似的。[1]

只是在文艺复兴之后理性的人道主义出现后，把"人"看作和自然相分离的实体，由于只知道以逻辑的方式对付自然，而不是以类比的方式和自然合作，才使我们看不到上述这一点。

对文学研究者来说，列维-斯特劳斯的"结构"人类学和由此产生的结构语言学的含义必然是深刻的。首先，这两门学科的基本概念都为现代人攻击"现实主义"或"自然主义"提供了基础，并因而给予了动力。"现实主义"或"自然主义"的前提是，一件语言艺术作品和它必定要"涉及"的"现实"或"自然"之间存在着明显的"一对一"的对应。由于这种人类学破坏了列维-斯特劳斯称之为"贫乏的经验主义"的东西，即"真实的"世界是由单一的不可否认的现实(而由于无知或固执，那些不那么"野蛮的"头脑却不承认这个现实)组成的那种观念，这种人类学为以下的观点敞开大门：即一切社会都按照那些决定着形式和功能的精神和心理的原则构造它们自己的现实，并且悄悄地把这些现实投射到任何可能真会有的现实世界。这种人类学的基本概念是，上面所述的这一点是一切社会应该做到的事，而不只是"原始的"或"野蛮的"社会应该做到的事。它认为，"野蛮人"的思维是典型的人类思维，它以一种和"已经开化的"人的思维不同的方式活动，但是目的则是相同的。

---

① 埃德蒙·利奇：《列维-斯特劳斯》(伦敦，方塔纳，1970年)，第40页。

说到底，这两种思维的本质仍然是相同的。所以，这种观点使我们看到“已经开化的”艺术作品在很大程度上和“原始的”神话有关，因为它们想强调并坚持同一个过程：世界是如何构造的，这似乎是它们唯一要描述的东西。这就是说，这种观点向我们揭示，特别是在它对神话本质的论述中向我们揭示所有艺术都具有的那种坚定不移、排难解纷的本质。这就为这样的观念提供了证据：即艺术在社会中是一种中介的塑造的力量，而不是单纯地起反映或记录作用。

例如，在《图腾制度》中，列维-斯特劳斯把哲学家柏格森关于现实的概念和“任何苏人①（从南方的奥塞奇人到北方的达科他人）都共有的关于现实的那些概念作了比较。根据苏人的概念，世上万事万物不过是连续不断的创造力的物质化了的形式”②感觉到的对立面的最终和解，被列维-斯特劳斯看成是神话和图腾崇拜的目的，它当然也是“哲学”思维的目的。他说，哲学家的思维和印第安人表现在图腾体系和神话中的思维显示出相同的愿望，“以完整的形式把握现实的两方面……连续和中断。”碰巧，在称之为象征主义的文学运动中，关于时间的这种相同的“对立”的和解成为诸如T·S·艾略特这些诗人刻意追求的东西。和我们认为时间是有顺序的、连续不断地流逝的观念相反，需要确立一种停滞的“中断的”时间的瞬间感，这种时间的瞬间既在时间“之中”又在时间“之外”。艾略特在《四个四重奏》中对此作了淋漓尽致的发挥：

过去的时间和将来的时间

① 讲印第安语群苏语组诸语言的印第安人。

② 列维-斯特劳斯：《图腾制度》，第171页。

只允许一点点意识。
意识到了，便不在时间之中。
但只有在时间中，玫瑰园中的那一刻，
风雨催打的凉棚中的那一刻，
烟雾弥漫中通风的教堂中的那一刻，
才能被人记住；既有过去又有未来。
只有通过时间，才能征服时间。

（《烧毁的诺顿》）

列维-斯特劳斯的论证虽然无法"解释"艾略特诗句的特征，但是，它确实给激动这些诗句的思维形式开辟了新的天地。如果说艾略特矛盾的时间观（通过对他产生影响的柏格森的哲学表现出来）和苏人的时间观有惊人的相似之处（列维-斯特劳斯从印第安人的资料中摘引了一段话）：

运动着的万事万物，时不时地在这里和那里停顿下来。飞行的鸟儿在某处停下筑巢，飞翔途中又在另一处歇息。前进时的人可随意停下。因此，神亦停下了……①

那么，呈现在我们面前的东西要比那些有关的结构的偶然的"同一"更为复杂。这至少意味着在富有经验的"已开化的"头脑中，"野蛮人"希望以图腾方式调和时间的持续前进运动和"停顿的"、"凝固的"或"无时间的"瞬间的对立这个愿望又复

① 列维-斯特劳斯：《图腾制度》，第171页。

活了。有意义的是，“文明”的头脑旨在通过“艺术”或“哲学”来达到这种调和，而“野蛮人”的头脑则企图通过神话来达到调和。我们甚至还可以说，就艾略特和苏人的隐蔽的联系而言，高度欧化的艾略特其实是个彻头彻尾的美国人，远远超过他或者我们所想象的。

简言之，可以肯定地说，图腾制度，或“野蛮人”的思维方式，决不是“原始人”独占的东西或者说是他们的负担，事实上它潜伏在所有人身上。“野蛮人”和“文明”人身上共有的“人类思维”的那种明确形式，是不分时间、地点和历史为我们所有的人共同的。它以虚构活动、故事和神话的面目出现，接着又出现在它们的“文明的”对等物中：小说、戏剧、诗歌。但是，不管每一种形式如何坚实地植根于特殊的具体的“现时”，也不管个人对它的反应如何，它们还是超越了现时，超越了个人的反应，显示出超历史、超个人的特征，成为人的思维产物。书写的显而易见的直接性和“具体性”总是把这种特征给掩盖了起来，要证明这种特征的存在，最好使用其他的形式。所以，音乐和神话作为听-说的、“非文字”的艺术形式在列维-斯特劳斯晚期著作中具有重要地位，被看成是非常有效的“抑制时间的机器”。这就是说，它们的作用是超历史的，这些实体的严格的形式所带来的信息要大大超出任何不严格的内容。可以说，音乐（或许还有神话）完全是由形式组成的。

但是文学的艺术怎么样呢？任何把小说、诗歌和剧本（在一定程度上）看成是“抑制时间的机器”的观点最终都会关注作品的某些方面，这些方面尽管植根于时间，但是具有存在的另一种更为重要的、“无时间”的存在的层次。

再说一遍，我们可以把结构主义的影响看作象X射线

那样，它透过表面上独立存在的具体客体，透过“以要素为中心的”（或“语音的”）世界，来探究“关系的”（或“音位的”）世界。就文学来说，这首先意味着，超越单纯的内容而进入我们可以泛称为形式的领域。

3 文学的结构

当我们把注意力直接转向文学的时候，就可以看到，对形式的关注是“结构主义者”的首要任务，因此，一个宣称把注意力全部集中在形式上的文学批评流派必定会使我们发生兴趣。1965 年，茨韦坦·托多罗夫在巴黎发表了一部译成法文的文集，书名是《文学理论》，它收集了一群俄国批评家在四十年当中写下的文章。出版后引起人们的瞩目并产生了重大影响。那些批评家都是所谓“俄国形式主义学派”的成员。

俄国形式主义学派：“走马”

这一名称本身最初用于二十世纪二十年代前夕和整个二十年代在俄国盛行的一个文学批评流派，1930 年这个流派由于政治上的原因而遭压制。它的最有名的发起者是一批语言学家和文学史家，如鲍里斯·埃辛鲍姆、维克多·什克洛夫斯基、罗曼·雅各布森、鲍里斯·托马舍夫斯基、尤里·捷尼耶诺夫。它的两个重要的中心是莫斯科语言学派（成立于1915

年)和彼得格勒诗歌语言研究会(成立于1916年)。前者的成员主要是语言学家,后者的成员主要是文学史家。后一协会名称的俄文的每一个字第一个字母拼缀为OPOYAZ,它成了对形式主义学派的统称。我们可以在彼得格勒形式主义学派的《诗歌语言理论研究》专题论文集(1916年,1917年增订,1919年收入奥西普·布里克、埃辛鲍姆和什克洛夫斯基新撰写的论文,以《诗学》为名出版)和罗曼·雅各布森的《现代俄国诗》(1921年)中看到形式主义学派的早期论述。①

早期形式主义学派以象征主义为基础,他们和象征主义者一样把形式视为有效的交流工具,形式是自主的,自我表达的,能够借助词外的韵律、联想和含蓄等手段"伸展"语言,使其超出规范的"日常的"意义范围。这些问题导致了文学批评首先关心的是文学语言得以发生作用的技巧,并且还要注意把这些技巧同"普通"语言的模式加以分离和区别。但是正如埃辛鲍姆写的那样,形式主义学派"向象征主义者开战,从他们手中夺回了诗学,使诗学从他们主观的哲学和美学理论中解放出来,并使诗学朝着科学地研究事实的方向发展"。②

因此,一方面,反对者称OPOYAZ为"形式主义者",另一方面,形式主义学派声称关注"客观事实"的举动,则使他们喜欢"专门研究者"这个称号,并称他们的研究是从"词法的角

① 对形式主义的这种述评,象任何其他述评一样都要归功于V·厄利奇的著作,特别是他的专著《俄国形式主义》。也可参见他在《思想史杂志》(1973年,第34卷,第4号,第627—638页)上发表的《俄国形式主义》一文。此外还可以参见F·詹姆森在《语言的囚所》一书中的评论,第43页。

关于俄国形式主义批评的最普及的两个英译本是利·T·莱蒙和M·J·雷斯编辑的《俄国形式主义批评:四篇论文》和L·麦杰卡和K·波莫斯卡编辑的《俄国诗学文选》。

② 莱蒙和雷斯编:《俄国形式主义批评:四篇论文》,第106页。

度”研究文学。

这些提法表明，他们所关注的问题和“结构”语言学家乃至未来的“结构”人类学家所关注的问题有相当一致的基础，尽管他们没有意识到这一点。虽然他们的方法有些不同，但目的是一致的。形式主义学派感到他们最关心的是文学的结构：对文学特有的本质的辨认、分离和客观描述以及在文学作品中使用某些“音位的”技法，而不是关注作品的“语音”内容、作品的“信息”、“来源”、“历史”，或者作品的社会学、传记学、心理学的方面。他们认为，艺术是自主的：一项永恒的、自我决定的、持续不断的人类活动，它确保的只是在自身范围内、根据自身标准检验自身。用什克洛夫斯基的话来说：“艺术永远不受生活束缚，它的色彩决不反映在城堡上空飘扬的旗帜的色彩。”① 如果艺术，特别是文学，具有这种本质，那么就应该把文学研究和文学批评看作是一项独特的统一的理智活动，它的活动范围是明确无误的。根据什克洛夫斯基提出的一般的但明显具有“结构”的原则：“艺术的形式可以由艺术的规律解释清楚”，② 文学的活动范围主要涉及文学是“怎样”的，而不是文学是“什么”的问题，亦即整个文学艺术的独特本质。如果我们接受什克洛夫斯基的名言“从狭义上说，‘文学作品’就是指用特殊的旨在使作品尽可能艺术化的技巧创造出来的作品”③，那么我们就得接受雅各布森的结论，“文学研究的主题不是作为总体的文学，而是文学性(literaturnost)，亦即使特定的作品成为文学作品的东西。”④

① 厄利奇：《俄国形式主义》，第 77 页。
② 莱蒙和雷斯：《俄国形式主义批评：四篇论文》，第57页。
③ 同上书，第 8 页。
④ 厄利奇：《俄国形式主义》，第 172 页。

因此，那些显著的结构特征当然只能在作品本身，而不是在它的作者身上找到，就是说只能在诗歌中，而不是在诗人身上找到。既然任何东西都可以入诗，那么诗的真谛最终必定在于诗歌语言的独特使用，而不在于作品中任何特定的主题或所关注的事物。形式主义学派认为，诗歌是用词语塑造的，而不是由“诗的”题材构成的。

这个独特的论断所强调的不是诗人所使用的意象（的确，形式主义学派认为，比喻，隐喻，象征，“视觉图像”等远非诗歌的先决条件，它们也是“普通”语言的特征），而是那些使文学艺术得以存在的必不可少的语言特征。如果说“对文学生产规律的研究”① 是形式主义者的主要任务，那么，在文学分析中，他的兴趣很可能不在于意象的存在与否，而在于如何使用这些意象。

的确，意象和所有其他纯粹文学的技法，诸如语音格式、韵脚、节奏、格律等，以及不是为“表现”意义，而是为本身就是意义的要素而运用音响，什克洛夫斯基把这些都视为服务于一种中心的用途，即“陌生化”(ostranenie)。根据什克洛夫斯基的观点，诗歌艺术的基本功能是对受日常生活的感觉方式支持的习惯化过程起反作用。我们很自然地就不再“看到”我们生活于其中的世界，对它独特的性质视而不见。诗歌的目的就是要颠倒习惯化的过程，使我们如此熟悉的东西“陌生化”，“创造性地损坏”习以为常的、标准的东西，以便把一种新的、童稚的、生气盎然的前景灌输给我们。因此，诗人意在瓦解“常备的反应”，创造一种升华了的意识：重新构造我们对“现实”

---

① 厄利奇：《俄国形式主义》，第81页。

的普通感觉，以便我们最终看到世界而不是糊里糊涂承认它，或者至少我们最终设计出"新"的现实以代替我们已经继承的而且习惯了的(并非不是虚构的)现实。因此，值得注意的是，俄国形式主义学派的主张先于布莱希特的"陌生化"(verfremdung)概念，根据这个概念，艺术客体是提高观众认识的革命的目标，使观众认识到，他们继承下来的制度和社会模式不是永恒的和"自然的"，而是历史的，人为的，因而也是可以通过人的活动加以改变的。

"陌生化"是形式主义学派最关心的问题，因而形式主义学派对文学的最有价值的分析有很多是关于各种手法以及"陌生化"的产生条件的分析。这些分析还构成了对有关的结构手法以及"文学性"得以被人承认并得以区别于其他语言交流方式的条件的分析。因为和"普通"语言相比，文学语言不仅"制造"陌生感，而且它本身就是陌生的。

这里所说的方法和手段在实施时包括各种手法或技巧(priem)，它们作为"文学性"的能量而释放着，因而构成文学艺术的基础，构成全部文学因素组织起来后所要达到的根本目的，并构成得以检验这些因素的标准。

至于诗歌，这就直接要求把诗歌话语看成在方法上完全不同于任何其他种类的话语。事实上，诗歌话语把话语的活动提到比"标准"语言更高的程度。它的目的不只是实践的，或认识的，只关注传递信息或详细描述外在的知识。诗歌语言的自我意识、自我认识是非常强烈的。它强调自身是"媒介"，这媒介超越它所含有的"信息"：它特别关注自身，而且系统地强化自身的语言素质。所以，语词在诗歌中具有的地位不只是作为表达思想的工具，而是实实在在的客体，是自主的、具体的

实体。用索绪尔的话来说，它们不再是“能指”而成为“所指”，正是诗歌的“陌生化”的技法诸如节奏、韵脚、格律等，才使这种结构变化得以实现。正如雅各布森所说的那样（我们后面会看到，他自己的语言理论对这段话是一个有力的支持），

> 诗歌的显著特征在于，语词是作为语词被感知的，而不只是作为所指对象的代表或感情的发泄，词和词的排列、词的意义、词的外部和内部形式具有自身的分量和价值。①

然而，晚期形式主义理论认识到，一贯由词语负载的“意义”决不会完全和词语本身相分离，因为任何词语都不会只具有一种“简单的”意义。A的“意义”不仅仅是A1或A2或A3，因为A具有产生意义的较大能力，这能力来自它的特定的上下文或用法。没有一个词会真正是一个所指对象的唯一代表。事实上，在处理“意义”时会遇到各种错综复杂的场面，而语言的“诗歌的”用法则进一步使问题复杂化了。简言之，诗歌与其说不能使词和它的意义“相分离”，不如说诗歌使词的意义范围倍增，并常常令人困惑不解。它再一次提高了常规语言的活动水平。一个词从它习惯的所指对象“分离出来”，这最终意味着它可能自由地和大量的所指对象结合在一起。简言之，词的“诗的”用法使模棱两可性成为诗歌的主要特征，正是这个特征，使诗歌的结构作用从能指转到所指。

当我们把作诗的技法、韵脚和韵律的格式也归入考察之

① 厄利奇：《俄国形式主义》，第183页。

列时，就会发现，它们对确定的“意义”的范围同样做出了贡献。其方式既受外部的常规支配，也受内部的由诗歌本身激起的愿望所支配。因此诗歌中所运用的全部“技法”生成并因此也构成了诗歌的“意义”范围。最后，诗歌就成为自己的技法，诗歌就是自己的形式。

什克洛夫斯基把公认为他在抒情诗方面用得很得力的观念应用于小说这个很不相同的结构。如果说抒情诗就其对象而言，在某种意义上是“静态的”，其影响是瞬间的，并作为单独的统一体是可以把握的，那么，小说对叙述，对时间中的运动所承担的责任则使小说成为骨子里是动态的积极的实体。什克洛夫斯基对此的认识和作出的尝试，使他成为最早尝试建立小说“诗学”的前驱之一，我们以后会看到，正是这种举动对后来的结构主义批评产生了巨大的影响。

焦点自然集中在叙述的本质上。如果说抒情诗以所谓联想的、“垂直的”方式（索绪尔语）把“陌生化”过程作用于静态的对象和事物，那么，小说中叙述的头等重要性则把一种适合于在短暂的时间内迅速发挥作用的方式强加给小说：即句段的、“水平的”方式。因为小说最关心的问题是——序列：由于时间的流失持续不断，小说不会提供其他事先存在的具体材料来供陌生化的过程发挥作用。况且，作为和叙述内容相分离的一种形式的小说，是不会有可以支配它的规律的。每一部小说都是不同的，每一内容的创造都是对小说形式的“再创造”。故事就不同了，它有规律可寻。这就是说，我们可以搞清楚什么是非故事类，但搞不清楚什么是非小说类。①

① 见詹姆森：《语言的囚所》，第 73 页。

因此，什克洛夫斯基把注意力集中在小说的叙述结构方面，"陌生化"过程在这方面表现得最清楚不过，这个方面就叫作情节。他对情节和"故事"作了细心的区分，这一区分成了他最富有成果的观念之一。"故事"不过是事件的基本延续，是艺术家所遇到的素材。情节则是"故事"得以陌生化，得以被人创造性地扭曲并使之面目皆非的独特方式。① 因此，可以把情节看作是小说形式的有机因素，就如韵脚或韵律是抒情诗中的有机因素一样，它起着决定形式的作用。事实上，故事中的"主人公"可以说是情节的功能，是由情节创造的，什克洛夫斯基说过，正如哈姆莱特，他是"由舞台艺术创造的"。②

什克洛夫斯基的理论（见《论散文的理论》，莫斯科，1925年和1929年版）最终导致一系列规定，其中主要的是要求打消小说中自然主义的"动机"（因为它强化了读者的习惯感觉），强调文学的自我意识和自我参照（使我们的感觉"陌生化"）。简言之，他要求艺术形式敏锐地意识到自身的交流规则。这种小说的原型是斯特恩的《特里斯特拉姆·香迪》，什克洛夫斯基认为它是"世界文学中最典型的小说"，③ 因为它的主要任务是故事的叙述。用什克洛夫斯基的话来讲，它的情节是如何把自己的故事转化为自己的情节；它是一部关于自身的小说（因此，一般说来，它是现代先锋派作品的前驱）。④

如果我们最终把形式主义学派看成是主张艺术作品中的所有一切主要用于"先让作品成型"，那么正如詹姆森表明的，

---

① 莱蒙和雷斯：《俄国形式主义批评：四篇论文》，第25页。

② 厄利奇：《俄国形式主义》，第241页。

③ 莱蒙和雷斯：《俄国形式主义批评：四篇论文》，第57页。

④ 同上书，第25—57页，什克洛夫斯基论《特里斯特拉姆·香迪》的文章。

我们必须承认这是“对艺术作品应该优先考虑的事项的大颠倒”，不啻是一场“批评的革命”。因为它要“中止艺术作品是模仿(即占有内容)的常识性看法”，而代之以形式主宰一切的观念。① 因此，文学从本质上讲就是文学的：它是自足的实体，而不是我们借以感知其他实体的“窗口”。内容是文学形式的功能，不是和形式分离的什么东西，也不是在形式之外或通过形式可以感觉到的东西。确实，作品只是似乎具有内容，其实它“说的只是自己如何产生，如何构成的事情”。②

显然，这种看法很有真理性，它和索绪尔把语言看成是自我控制、自我证明的结构的观点不谋而合，这似乎证实了那个关键问题。正如詹姆森评论的那样，“……任何文学作品在讲参照语言的同时，还释放出一种关于它们本身形成过程的单方面的信息。换句话说，阅读的举动只是部分地消除了早先的书写举动，就如在一张字迹未尽的牛皮纸上阅读和书写重叠在一起。”但是，还有一个程度的问题。“陌生化”的过程预先需要一批“大家熟悉的”材料的存在，这批材料似乎是有内容的。假如所有文学作品在任何时候都从事于陌生化过程，那么由于缺乏大家所熟悉的标准或“对照物”，这一过程的任何特征也就给剥夺了。这是行不通的。一部虚构作品只能在讲述另一些事情的背景下讲述自己是如何产生的。

这个问题的全部意义也许在V·I·普洛普的著作中得到最精辟的阐述。普洛普的《民间故事的形态研究》至今仍是形式主义学派的重大贡献之一，它向适合于小说艺术的“诗学”迈出了一大步。事实上，普洛普所关注的恰好是叙述结构

① 詹姆森：《语言的囚所》，第82—83页。

② 同上书，第89页。

得以发挥作用的“标准”，它所要处理的那些“内容”的单位。他试图对这些加以分类的做法至今仍然有很高的结构价值，因为，就如神话一样，童话①是任何叙述的重要原型。

在普洛普的分析中，童话因此就被看成是体现了横向组合、“水平的”结构，而不是抒情诗式的联想的“垂直的”结构。简言之，普洛普的分析论证了叙述模式从根本上说是横向组合的观点。但是他的著作中出现的重大突破是由这样的观点促成的，他认为，在童话中，最重要和起统一作用的因素不是在准“语音”的层次上，即故事中出现的人物身上找到的，而是在“音位的”层次上，即人物的功能、他们在情节中所起的作用中找到的。

如果“功能”就是指“根据人物在情节过程中的意义而规定的人物的行为”，②那么普洛普显然是真正的结构主义者。他的根据对大量童话所作的详尽分析而得出的论断，导致这样的结论：童话的特征是“经常把同一的行动分配给各式各样的人物”。③这就有可能根据剧中人各种不同的功能来分析童话，这表明：尽管表面看去，各种细节纵横交错，其实是“功能的数目极小，而人物的数目极大”。④这就是列维-斯特劳斯在神话的结构中发现的“二重性”现象，它对语言产生了奇妙的影响：“童话具有二重性：一方面，它千奇百怪，五彩缤纷，另一方面，它如出一辙，千篇一律。”⑤

---

① 普洛普特别关心童话，他的专著名称使用“民间故事”一词是由于原文skazki一词固有的模糊性，翻译者无法确切地译出。见V·普洛普《民间故事的形态研究》，劳伦斯·斯各特译，由路易斯·A·瓦格纳修订，第二版，第ix页。

② 普洛普：《民间故事的形态研究》，第21页。

③④ 同上书，第20页。

⑤ 同上书，第20—21页。

对单一性和重复性的这些因素的分析使普洛普得出这样的结论，任何童话在结构上都是同质的，并包含下述基本原则：

1. 人物的功能在童话中是稳定的、不变的因素，它如何得以实现，由谁来实现？这与它毫无关系。它们构成童话的基本要素。

2. 童话已知的功能的数量是有限的（普洛普列出并分析每一功能：总共有三十一种功能）。①

3. 功能的次序总是一致的。

4. 就结构而言，所有童话都属于一种类型。

普洛普发现，这三十一种功能分布在七个"行动范围"内，和它们"各自的表演者"相对应。这七个范围是：

1. 反面角色

2. 捐献者(施主)

3. 助手

4. 公主(被寻找的人)和她的父亲

5. 送信人

6. 英雄

7. 假英雄

在某个具体的童话里，一个人物可能卷入数种行动范围，而若干人物又能卷入同一个行动范围。但是需要注意的是，童话中行动范围出现的次数是有限的：我们处理的是，一些明显的和重复的结构，如果说它们属于一种很深刻的叙述表达形式，那么，我们会看到，它们对所有的叙述都具有意义。

---

① 普洛普：《民间故事的形态研究》，第26—63页。

形式主义的要义是，艺术过程的生命力在于艺术“技巧”是在行动中显示出来的。文学艺术家通过“暴露技巧”，通过使人们注意在写作时使用的“陌生化”技巧，可能获得所有技巧中最主要的技巧：那种和艺术发挥过程息息相关的异化感。托马舍夫斯基把作者隐藏或“暴露”技巧的程度看作是风格的标志。十九世纪有一种文学风格，“其特征就是试图隐藏技法；它的全部动机系统都是用来使文学技巧不易为人察觉，使它们看起来非常自然，也就是说，把文学素材加以发展，以便使这种发展不被人们察觉。”①还有另外一种“非现实主义的文学风格，它不在乎非要隐藏其技法，常常试图使技法显而易见，就如一个作家打断别人的演说后，人们以为他要说他没有听清楚结尾部分，而实际上他说他没有现实主义的认识方法。就这种情况而言，作者唤起人们注意技法，或者如形式主义学派所说的，技巧被‘暴露无遗’”。普希金在《叶甫盖尼·奥涅金》第四章中写道：

> 这里白雪闪闪发光，
> 雪片撒向白银的大地——
> （读者等待玫瑰般的诗韵，②
> 喏，快把这诗的意蕴撷取）。③

说到底，这种陌生化的重要技巧有一个主要目的，即把我们从语言对我们的感觉所产生的麻醉效力中解脱出来。正如

①③ 莱蒙和雷斯：《俄国形式主义批评：四篇论文》，第94页。

② 第一行结尾的词原文是 Мороз（严寒），一般诗歌中最常和它押韵的词是 роза（玫瑰花）。——译注

我们看到的，索绪尔指出，操本地语者试图在能指和所指之间，在由“树”一词造成的“音响形象”和真实的树这个概念之间，形成必然的“和谐性”，一种不可置疑的“同一性”。他们这种作法是语言的麻醉功能的基础。

但是，雅各布森认为诗人的工作——他用语言工作就如画家用颜料工作一样——要求他阻止那种麻醉剂起作用：“诗歌的功能在于指出符号和它所指的对象是不一致的。”① 所以，对任何诗歌来说，重要的不是诗人或读者对待现实的态度，而是诗人对待语言的态度，当这语言被成功地表达时，它就把读者“唤醒”，使他看到语言的结构，并由此看到他的新“世界”的结构。

因此，对雅各布森和其他形式主义者来说，“文学性”的变异性质最终在于诗人对语言的独特的使用。就如我们考察雅各布森的语言理论时会看到的那样，诗歌语言成为一种特别强化了的语言，能指作为所指在起作用，语言通过自己内在的规律发挥作用，适合并反映自己的本质。因此构成诗歌特征、并在常规化的形式如脚韵、头韵和格律中体现出来的语音和格律结构的重复，对于诗歌之外的“现实”就没有参照作用，它来自特定的语言所产生的常规（甚至拟声法亦如此）。它作为辅助手段，显示出诗歌语言的“有组织”的特征。②

因此，象布里克这样的形式主义者刻意分析这些因素，他们把诗歌看作是内在的、自我调节的结构，其中，韵脚和隐喻具有同样重要的地位。因为它还“改变和修正”意义，并使潜在的“单方面的”意义发挥作用。因此，根据雅各布森的观点，诗

---

① 厄利奇：《俄国形式主义》，第 181 页。

② 同上书，第 214 页。

歌就是对普通语言的故意"破坏"：它是"对普通言语的'有组织的'侵害"。①

从广义上说，我们可以把整个文学看成是一项活动，尽管它是永恒的，对人类来说完全是自然的，但是它还是独立的，和它之外的东西毫不相干。因此，它和语言本身一样，可作为结构而感觉到，这里正好用到我们前面遇到的皮亚杰的话来描述，它是完整的，可以转换的，自我调节的，自主的，并具有内在的一贯性。我们不能把文学变革看作是对社会变革的反应或是社会变革的副产物，而应看作是文体和风格的自我生成和自我封闭的序列的逐步展现，其动力则是内在的需求。

因此，就产生了一种新的"形式主义"的文学史，在这部文学史中，新的形式或文体起来反抗旧的形式或文体，但并不是作为它们的对立面，而是作为对文学的永恒因素的重新组合、重新聚合。这也是陌生化过程的一部分：当"陌生的"东西变为人们熟知的东西时，它就需要其他事物来取代。

在这一过程中，讽刺性模仿起了很重要的作用，因为它总是以另一部文学作品为背景，通过暴露那部作品的"技法"而"背离"那部作品。厄利奇说，"过时的技法并没有被抛弃，而是在新的与之不相适合的上下文中重复使用，因此……使它再一次被感觉到。"② 这一过程表明文学永远意识到自己，它需要不断地进行自我评价和重新聚合。事实上，什克洛夫斯基甚至还指出一条旨在阐明文学的重新聚合过程的"规律"，它的中心原则是"变支流为主流"。他认为，为了更新自身，文学定期给自己重新划定疆界，以便不时地把那些相对于文学主流

① 厄利奇：《俄国形式主义》，第219页。

② 同上书，第258页。

来说仍被看成是"细枝末节"的因素，主题和技法纳入自己的范围。因此，象新闻报道、轻歌舞剧、侦探小说这类亚文学的或"低级的"文体的某些方面，已经为正统文学的"标准"所吸收了。

简言之，这种"规律"旨在表明，任何艺术都存在于一个统一体中；"纯"艺术在这个统一体中定期改变自已的疆界以便更新自身；这一过程中唯一稳定的东西就是"文学"必须一贯显示的那种"文学"感。换言之，在任何时代界定文学的东西是文学的结构的作用：它和那个时代的非文学作品的"对立"。

正是这种把文学看成是一种语言，一个自主的、内部连贯的、自我限制的、自我调节、自我证明的结构的观点，是形式主义批评具有活力的地方，并把它和语言学和人类学中的"结构"运动明显地联系在一起。个别的艺术作品就象一种"言语"，同它的母系"语言"发生关系，在这种关系中，一方映照另外一方，同时又为另外一方所映照。简言之，规则性或曰约定俗成而不容置疑的结构"规则"的实施，其实是文学艺术永葆青春的原则。不管那种艺术是否自命为"现实主义"，它总是受规则的束缚，这些规则就如象棋规则一样。我们已经看到索绪尔把象棋和语言作了类比，把它们都看作自主的"结构"。象棋赛中的马该如何走动，这和棋赛之外的"现实"毫无关系，它不需要得到外部的证实。因此，"走马"可以作为形式主义那个大前提的合适的象征：规则和"现实"无关；而是和具体棋赛有关。因此什克洛夫斯基的一本著作以"走马"为书名，也就不足为怪了。在这本书中，他还以下列理由为他的批评的"曲折性质"（厄利奇语）辩解："尽管有许多理由可以说明'走马'的奇特性，但是主要理由只有一个，这就是艺术的规则性。我

写的就是艺术的规则。"①

欧洲的结构语言学

二十世纪三十年代的俄国政治气候最终表明是和形式主义运动完全敌对的，形式学派终于被镇压下去。然而，它的某些最重要的理论因素这时已经在结构语言学领域生根开花。正如我们上面看到的，它开始在大西洋两岸独立地发展起来。

人们已经注意到美国语言学家对共时地研究本地印第安语所作的贡献，这种贡献的部分原因在于他们担心用人们熟悉的印欧语言范畴来描述这些"异国他乡的"语言，很可能对其产生歪曲作用。我们已经说过，这种实践最终导致一种从本质上说是"结构的"语言观和文化观的发展。其主要倡导者博厄斯、萨皮尔、霍尔夫和后来的布龙菲尔德，在后来被称为"描写语言学"的领域内写出了有影响的著作。

同时，在欧洲，索绪尔去世后有两个重要的语言研究中心发展起来，它们在结构主义的发展和伸延过程中起了举足轻重的作用。一个是布拉格（或称"功能"）学派，以N·特鲁别茨科伊和以前的形式主义者雅各布森（两人都是俄国流亡者）为主要代表；另一个是哥本哈根（或称"语符"）学派，L·叶姆斯列夫是其最出色的代表。三种不同的语言研究：描写的、功能的、语符的，构成二十世纪"结构主义"语言分析的主要模式。

① 厄利奇：《俄国形式主义》，第190—191页。

哥本哈根结构主义是由于叶姆斯列夫强调所有语言的形式的本质而崭露头角的："看来这是一个普遍适用的命题，即每一个过程都有一个相应的系统，借助这个系统，可以根据数量有限的一些前提来分析和描述这个过程。"① 因此，他为自己确立一个任务，构造一种能够"为描述或理解特定的文本和文本得以构成的语言提供工具的微积分"。②

至于布拉格学派，正如V·厄利奇说的那样，结构主义是其"战斗口号"。他们的研究方法的最显著的特征是，把语言可以看成最终是连贯统一的结构而不是孤立的实体的叠加这一中心概念，同承认和分析语言在社会中所完成的各种"功能"结合在一起。因此，当语言用来传达信息时，它的认知或指称功能就发生作用；当语言用来表明说话人或作家的情感或态度时，它的表达的或情感的功能就显示出来；当语言用来影响它所述及的人时，它就有着意动的或指令性的功能。此外，还有交际功能和元语言功能。当我们更为仔细地考察雅各布森的著作时还会考察这些功能。

在语言的文学使用方面，就如我们会看到的那样，布拉格语言学派利用认知功能和表达功能之间的区别来建立一条原则，即当语言的表达方面占支配地位时，语言便是被人们以"诗歌的"或"美学的"方式加以使用的。这就是说，当语言通过一些手段使表达行为凸现出来，从而完全背离"正规"用法时，语言便被人们以"诗歌的"或"美学的"方式加以使用。正如捷克语言学家扬·穆卡罗夫斯基指出，这种"凸现"(aktualisace

① 叶姆斯列夫：《语言理论导论》（威斯康星大学出版社，1961 年），第 9 页。

② 见迈克尔·莱恩编辑的《结构主义读本》，第 73—74 页。

的英文译法)的活动是至关重要的：

> 诗歌语言的功能在于最大限度地凸现话语……它不是用来为交流服务的，而是为了把表达的行为，即言语自身的行为置于最突出的地方。①

换句话说，语言还有第六种功能，即诗歌或美学的功能，它表现在话语的形式中，而不只是表现在单独的词的"意义"和"内容"中。这些功能对形式所发生的兴趣使布拉格语言学派有可能把形式主义学说中的健康的因素拯救出来，并通过"语言学和诗学的紧密合作"② 发展了形式主义。

这种合作最终把形式主义推向范围更为广泛的符号指示领域。因为在"功能"语言学家看来，"艺术作品中的一切，以及它和外部世界的关系……都可以按符号和意义的说法讨论……我们可以把美学看作是现代符号科学的一部分"③（穆卡罗夫斯基语），我们以后还要讨论范围更大的"符号科学"的概念，但是现在应该看到，在那样的环境里，形式主义对诗学的"严格"看法就不再有任何约束了。如果语言的"美学"方面作为有效的功能，在一个囊括了所有交流方面的总系统中发挥作用，那么，形式主义学派关于"文学性"的许多问题就必然包容在结构语言学的范围更大的问题之中。在这方面对布拉格学派贡献最大的一位重要人物无疑是雅各布森。

① 穆卡罗夫斯基："标准语言和诗歌语言"，见«布拉格学派关于美学，文学结构和文体的论文选»，第43—44页(华盛顿，乔治敦大学出版社，1964年版)。

② 厄利奇：«俄国形式主义»，第158页。

③ 同上书，第159页。

罗曼·雅各布森

雅各布森研究诗歌的方法基本上是语言学的，诗学对他来说是语言学这个广阔领域的一部分。作为形式主义者，他的一个主要兴趣当然在于试图说明语言的诗歌功能，但这是在综合性的语言学理论这个范围更大的背景下进行的。为了这一目的，他提出两个具有普遍意义的语言学概念：极性概念和等值概念（polarities and equivalence），以便在以诗歌的方式使用语言时有助于我们专注于语言的特定性质。

雅各布森的语言的“极性”概念来自索绪尔关于语言活动的句段的和联想的两个层次的观点，它证实了即使在最低层次，二元对立也具有“激发”力量这一概念。1956 年，当雅各布森写到所谓失语症这种语言错乱现象（失去或减少了理解和使用言语的能力）时①，他记下了自己的观察，两种主要的（并且对立的）组合错乱（“相似性错乱”和“邻近性错乱”）竟然和两种基本修辞即隐喻和转喻紧密相关。

这两种修辞都是“等值”的，因为它们都独特地提出一个与己不同的实体，而这个实体同形成修辞格主体的实体相比具有“同等的”地位。因此，在隐喻“汽车甲壳虫般地行驶”中，甲壳虫的运动和汽车的运动“等值”，而在转喻性的短语“白宫在考虑一项新政策”中，特定的建筑和美国总统是“等值的”。广义地说，隐喻是以人们在实实在在的主体（汽车的运动）和

---

① 雅各布森和哈利：《语言的基本原则》，第 69—96 页。

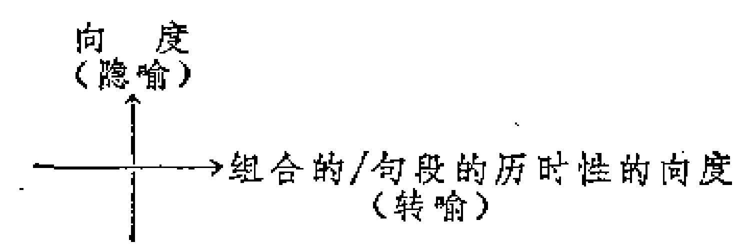
它的比喻式的代用词(甲壳虫的运动)之间提出的相似性或类比为基础的。而转喻则以人们在实实在在的主体(总统)和它"邻近的"代用词(总统生活的地方)之间进行的接近的(或"相继的")联想为基础。用索绪尔的概念来说,隐喻从本质上讲一般是"联想式的",它探讨语言的"垂直"关系,而转喻从本质上讲一般是"横向组合的",它探讨语言的"平面的"关系。

雅各布森把隐喻和转喻看成是二元对立的典型模式,它们为语言符号得以形成的选择和组合这一双重过程打下坚固的基础:"特定的话语(信息)是从所有的组成因素(代码)的库存中选择出来的各种组成因素(句子、词、音位,等等)的组合。"① 正如索绪尔所说的那样,这种信息是由"平面的"运动和"垂直的"运动的结合而构成的。"平面的"运动把词语组合在一块,"垂直"运动则从语言现有的库存或"内部贮藏室"中选择具体的词。组合的(或句段的)过程表现在邻近性(把一个词置于另一词的旁边)中,它的方式因而是转喻的。选择的(或联想的)过程表现在相似性(一个词或概念和另外的词或概念"相似")中,它的方式因而是隐喻的。因此可以说,隐喻和转喻的对立其实代表了语言的共时性模式(它的直接的,并存的,"垂直的"关系)和历时性模式(它的序列的,相继的,线性发展的关系)的根本对立的本质。

雅各布森对失语症的研究使他得出这样一个重要的见解:在"相似性"错乱的病人身上,只有语言的句段的或组合的方面似乎还保留着,患者在处理"联想"关系,如"命名"、使用同义词、下定义等,亦即处理隐喻的素材时却无能为力。然而这种病人大量地使用转喻:他们会以叉代替刀,以桌子代替

① 雅各布森和哈利:《语言的基本原则》,第75页。

灯，以烟代替火，等等。同时，在"邻近性"错乱的病人身上，情况恰恰相反。"把词语组织成更高级的单位的句法规则丧失了"，①患者的言语主要局限在用"具有隐喻性质的……相似性"替换词语。②因此，"隐喻似乎和相似性错乱不相容，而转喻则和'邻近性'错乱不相容。"③所以，我们可以提出，人类语言确实如索绪尔说的有两种基本向度，这两种向度体现在修辞手法上，诗歌独特而出色地吸取了这些手法。两根轴线可以表述如下：



隐喻和转喻都可以再细分为其他修辞格（明喻是隐喻的一种形式；举隅法是转喻的一种形式），但是两种模式的区别仍然是基本的，因为它是语言本身的基本模式的产物：它表明语言是怎样工作的。

雅各布森在这个基础上提出的最著名的论断是他对语言的诗歌功能所下的定义：它既吸取选择的方式也吸取组合的方式，以此来发展等值原则："诗歌功能把等值原则从选择轴弹向组合轴"④。这成了语言的"诗歌"用法的鲜明"商标"，与

① 雅各布森和哈利：《语言的基本原则》，第85页。

② 同上书，第86页。

③ 同上书，第90页。

④ 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，见托马斯·A·塞比奥克编辑的《语言的文体》，第353页。

其他用法适成对比。当我说，“我的汽车象甲壳虫般地行驶”，我从包含了“驶”、“急驶”、“飞驶”等各种可供挑选的词的“贮藏室”里选择了“甲壳虫般地行驶”，并根据这个可以使汽车的运动和昆虫的运动等值的原则，把甲壳虫和汽车结合起来。正如雅各布森说的，“附着于邻近性的相似性把自己彻底象征的、多重的、多语义的本质输入诗歌……更精确地说，任何相继的东西都是明喻。在相似性取邻近性而代之的诗歌中，任何转喻都略具隐喻的特征，任何隐喻又都带有转喻的色彩”。①

雅各布森还打算择优挑选一种模式，作为文学风格的大致的和现成的标志：

> 隐喻过程在浪漫主义和象征主义文学流派里的头等重要性，已反复得到人们的承认，但是有一点人们还认识不足，这就是，正是转喻的优势为所谓的“现实主义”思潮打下了基础，事实上它是这股思潮存在的先决条件……②

他认为，事实上，两种模式的普遍“竞争”将表现在任何象征过程或符号系统（不管它是个人的还是社会的）。他以绘画为例，在绘画中，可以把立方主义区别为转喻的模式，把超现实主义区别为隐喻模式。象J·拉康这样的结构主义心理分析学家甚至认为，这两种象征表达模式为理解心理功能提供了范例：隐喻的概念说明了“症状”概念（一个能指被另一个有关

---

① 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，见托马斯·A·塞比奥克编辑的《语言的文体》，第370页。

② 参见雅各布森：《语言的基本原则》，第91—92页。

联的能指所替代），转喻的概念则讲清了欲望的起源（通过能指和能指之间的组合连接，产生一种把这一过程延伸到未知领域的无限制的扩张感）。①

因此，雅各布森的"极性"概念似乎把我们带到符号指示活动的中心问题上，以此提出可以把符号指示模式加以区别开来的重要方法。他忠于自己的形式主义观点，致力于研究使诗歌区别于散文的方法，以及语言中的"文学性"是如何使自己惹人注目的。

我们已经知道雅各布森的同事、布拉格学派批评家穆卡罗夫斯基关于"凸现"的论述：语言的"美学的"用法把"表达行为"本身推向最显要的地方。雅各布森更为精确地指出，在诗歌里，隐喻模式试图得到凸现，而在散文中，转喻模式则试图得到凸现。这样，对诗歌来说，"等值"作用就变得极为重要了，不仅在类比领域如此，而且在"音响"领域，在格律、韵律和语音的技法领域亦是如此，这些手段增强了一种反复出现的"同一"感或格调感，它构成了诗歌的存在理由。

> 相似性原则是诗歌的基础；诗行的格律平行，或押韵词语音上的相等把语义的相似和差别的问题提了出来……相反，散文基本上是由邻近性促成的。因此，对诗歌来说，隐喻是最容易接收的东西，而对散文来说，转喻是最容易接受的东西……②

---

① 参见A·G·威尔登：《自我的语言》（巴尔的摩，约翰斯·霍普金斯出版社，1968年），第114页和F·詹姆森：《语言的囚所》，第122页。参见雅各布森对弗洛伊德和弗雷泽的论述（《语言的基本原则》，第95页）。

② 《语言的基本原则》，第95—96页。

通过使用复杂的内在关系，强调相似性，以及通过语音，重音，意象，韵脚的重复、"等值"或"平行"，诗歌仿效并"浓缩"了语言，"凸现"了语言的形式特征，因而也就把它包容相继的、推论的、参照的意义之能力"收藏起来"。在语音上相似的词被"一古脑儿收到意义里"；所以模棱性得到青睐，而对等原则被提到艺术的"构造性技法"的地位上来。因此，诗歌不仅仅是对"普通"语言的粉饰：它几乎是在构造不同种类的语言："诗歌性不是以华丽的词句来充实话语，而是对话语及构成话语的所有因素进行全盘的重新评价。"①

然而，值得强调的是，在雅各布森的理论中，"诗歌性"表现为语言的全部用法的一个方面，不能被简单地限于诗歌。简言之，"诗歌的功能"形成所有语言活动方式的一部分，而不只是诗人表演的一套"特技"。因此，只有当"诗歌性"上升到比任何与其竞争的功能更高的地位时，诗歌才会产生，尽管其他功能显然也在继续起作用。因此：

> 诗歌的功能不是语言艺术的唯一功能，它只是语言艺术的占支配地位的、起决定作用的功能，而在其他语言活动中，它是从属的、辅助的成份。这种功能，由于增强了符号的明显性，加剧了符号和对象的基本对垒。因此，语言学在探讨诗歌的功能时，不能把自己限制在诗歌的范围。②

当然，我们拥有多少令人满意的分析诗歌的方法，因为这些方

① 雅各布森·《结束语：语言学和诗学》，第377页。

② 同上书，第356页。

法多少涉及到材料的隐喻性质。但是对散文的分析，其进展就不如诗歌：

> ……所谓现实主义文学和转喻原则密切相联，但它仍然拒绝人们对其解释，尽管同一种语言学方法完全可以用来分析现实主义散文的转喻结构。在分析浪漫主义诗歌的隐喻风格时，诗学就使用了这种方法。①

雅各布森总结道，因此，我们需要的是一种包括诗歌和散文的诗学，这种诗学将在一切层次上探讨隐喻和转喻的不同的、对照鲜明的功能。

一种散文的“诗学”的概念在我们对后来结构主义者提出要对小说进行分析的阐述中还会出现，但是它没有沿着雅各布森提出的路线全面地发展。之所以会这样，可能因为尽管雅各布森好象提供了分析的方法，而事实上，正如乔纳森·卡勒指出的那样，他的著作主要是“关于作为一种制度的诗歌规则的假设，特别是关于允许诗人和读者对语言采取的那种态度的假设”。② 这就是说，雅各布森谈论的是作为社会成员的我们对诗歌和散文的反应，而不是谈论诗歌或散文本身。

当然，部分困难在于诗歌和散文并不是单独存在的。它们的性质是由常规的作用所决定的，社会把这常规的作用赋予介入的语言所特有的用法。我们已经提到雅各布森论述交流行为的本质和论述所介入的语言的功能的著作。他关于

① 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，第375页。

② 乔纳森·卡勒：《结构主义诗学》，第69页。

"诗歌的功能"的阐述具有特别的意义。它证实了上面已经提到的那些见解，并在文学的领域里，为形式主义和结构主义的最终结合提供了理论基础。

雅各布森朦胧地注意到构成任何言语的六个组成因素。借助他的图表，我们可以清楚地理解这些因素：①

语境

信息

说话者……………………………………受话者

接触

代码

任何交流都是由说话者所引起的信息构成的，它的终点是受话者。但是这个过程并不那么简单。信息需要说话者和受话者之间的接触，接触可以是口头的，视觉的，电子的或其他形式。接触必须以代码作为形式：言语、数字、书写、音响构成物等等。信息都必须涉及说话者和受话者都能理解的语境，因为语境使信息"具有意义"，正如（我们希望）现在我们进行讨论的语境使单独的词句变得有意义，而在其他语境（例如对足球赛说这样的话），它们不会有意义。

雅各布森对交流所作的阐述，其核心观点是，"信息"不提供也不可能提供交流活动的全部"意义"，交流的所得，有相当一部分来自语境、代码和接触手段。简言之，"意义"存在于全部交流行为中，由于任何语言都包含一些其本身没有精确

① 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，第353页。

意义的语法因素，并由于这些语法因素而对它们的语境十分敏感，这种情况显得非常突出。这就是说，这些语法因素的意义可能有相当大的变化，这取决于这些因素是怎样被使用的，它们是在什么地方发生的。

这样的因素被称为"转换者"，在英语里，这指"我"、"你"、"我"(宾格)等词。这些词所指的真实人物当然完全取决于控制这些词的特定信息。这些因素对语境十分敏感，"仅仅由于它们必须指示特定的信息，因而不同于其他任何语言代码的组成因素。"当然，"转换者"所要表明的是到什么程度所有意义才对语境敏感，并要表明：要获得所谓任何交流过程都可能获得的"普遍意义"，其途径是很有限的。这种重要性(特别指人称代词中"转换"视角的用法）在我们考察法国结构主义者对小说的论述时，特别是考察他们驳斥那种读者可以获得"不变的"或"一元的"意义的观点时，还会得到强调。正如罗朗·巴尔特认为的那样，任何语言用法所产生的"意义"不仅具有"转换"的特征，而且可以(并应该)被"转换"。①

因此，根据雅各布森的阐述，意义不是一个自由自在地从发送者传递到接收者的稳定不变的实体。正是语言的本质不允许这样做，因为传递过程中的六种因素永远不会处于绝对平衡的状态。它们中的这一个或那一个总是在诸因素中多少居于支配地位。这样，交流活动在一种情境中会倾向于语境，在另一种情境中会倾向于代码，在其他情境中还会倾向于接触，如此等等。

雅各布森忠实于他在布拉格学派对功能研究的成果，他

① 雅各布森："转换者、词语分类及俄语动词"(《文选》第2卷，第132页)。

坚持认为交流过程中六个因素中的每一个都具有独特的功能作用。信息的性质最终取决于这样一个事实：信息把六个因素中恰巧占统治地位的那个因素的功能特征占为已有。为了理解这一点，我们必须为上述的图表附加如下功能范围：[①]

	指称的	
	诗歌的	
情感的		意动的
	交际的	
	元语言的	

这就是说，如果交流倾向于语境，那么指称的功能就占支配地位，这就决定了诸如“从加迪夫[②]到伦敦的距离是一百五十英里”这种信息的一般特征，这个信息意在指出自身之外的一个语境并且传达有关这个语境的具体的、客观的情况。当然，这似乎是大多数信息的首要任务，但是问题不仅仅如此。例如，如果交流倾向于信息的发话者，那么情感的功能就占支配地位，而这种安排就会产生诸如“伦敦离家很远”这样的信息，意在表达发话者对一特定情境的情感反应，而不是纯粹指称性地描述。同样地，如果交流偏向信息的接受者或受话者，那么意动的（或称呼的，命令的）功能就占支配地位，它以“看！”或“听！”或“现在看这里……”或“我说……”等手段来表示。如果交流倾向于接触，那么，交际的功能就占支配地位（目的在于检查接触是否进行得恰当：在谈吐中，它产生了诸

① 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，第357页。

② 英国威尔士南部的城市。——译注

如“早上好”，“你好”等交际语，其目的不是为了引出或提供信息，而是为了建立语言的接触，或“打开话匣子”：大多数英国人关于天气的对话具有这种交际功能，而不具有气象学的功能）。如果交流倾向于代码，那么，元语言的功能就占支配地位（这是检查相同的代码是否双方都加以使用：在谈吐中就出现了诸如“理解吗？”“明白吗？”“领会吗？”“行吗？”等短语）。最后，如果交流倾向于信息本身，那么可以说诗歌的或美学的功能就占据支配地位。

在上述最后一个例子里，雅各布森对语言活动的方式的全面（基本上是结构的）观察，再次论证了他对语言艺术本质的极其重要的见解。这一见解在我们对他的形式主义的作品进行评价时已经阐述过。正是由于语言具有美学使用的独特本质，被视为“功能性的”并和整个人类交流相关联，所以它具有自我意识，首先关心的是把大家的注意力集中到自己的本质、自己的音响格式、措词、句法等问题上，而不是先指出外在的某种“现实”。请记住，语言的“诗歌的”功能是增强“符号的可触知性”。结果，它系统地破坏能指和所指、符号和对象之间的任何“自然的”或“明显的”联系。正如雅各布森所说，它“加剧了符号和对象之间的基本对垒”。[①] 由此看来，语言艺术在方式上不是指称性的，它的功能不是作为透明的“窗户”，读者借此而遇见诗歌或小说的“主题”。它的方式是自我指称的；它就是自己的主题。

正如我们在形式主义那里已经看到的，也正如我们在结构主义那里会再一次看到（因为它被法国结构主义创始人所

① 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，第356页。

阐述），这种文学艺术观旨在使形式和内容再度统一起来，它不把作品看成是信息的“容器”，而是看成内在的，自我生成的，自我调节并最终自我观照的整体，不需要参照在自己疆界之外的东西以证明自己的本质。简言之，用皮亚杰的话来说，它是一个结构。在详尽阐述语言和交流的总的理论（这种文学概念是不可或缺的部分）中，雅各布森的著作成为联结形式主义和结构主义的桥梁，并且是这两者的理论基础。

事实上，在人们试图把结构语言学应用于诗歌分析的尝试中，最能感受到雅各布森的影响。但是散文如何呢？这里，承上启下的人物应该是普洛普，他的继承者无疑是由法国结构主义批评家组成的庞大而不断扩展的团体，他们的著作在近十年内越来越受人重视。在这些人中，相对仔细地考察其中三位似乎是有益的，因为在对小说结构、情节的“语法”、技法的分析所取得的重要进展中，他们可以算得上是代表人物，他们分析的这些问题向我们示意，我们面临的是叙述：简言之，是难以捉摸的“散文诗学”的组成部分。

我们之所以称他们为“结构主义”批评家，不是因为他们属于一个特定的“学派”，而是因为他们著作中的精华来自这样一个原则：文学提供了行动中所存在的结构主义的最显著的表现形式：正如巴尔特说的，“结构主义本身是从语言范例中发展起来的，却在文学这个语言的作品中找到一个亲密无间的对象：两者是同质的。”① 他们面临的是一些带有根本性的问题：我们应该怎样界定叙述？小说的基本单位是什么？这些东西是如何构成的？

---

① 罗朗·巴尔特：“科学对文学”，见《泰晤士报文学副刊》，1967年9月28日。

A·J·格雷马斯

格雷马斯主要对语义学发生兴趣，他运用"结构主义"方法对意义问题所作的探讨，产生了两本很有影响的著作即《结构语义学》(1966年)和《意义》(1970年)。他的著作试图按照公认的语言范例来描述叙述的结构，这种范例来自索绪尔关于一种基本的语言或生成具体的言语或表演的能力的概念，还来自索绪尔和雅各布森的二元对立的基本指示作用的概念。

正如语言的音位结构以下述原则为根据，即语音的功能既是由真实的语音，也是由人们从音位的角度感到的"对立的"东西所决定的，因此，我们关于"意义"的基本概念，是通过我们所感到的基本的"语义素"或语义单位之间的对立呈现出来的。因此"黑暗"一词主要是由我们对其对立面"光明"的感觉来界定的，"上"则由我们对其对立面"下"的感觉所界定。这种二元互相对立的格局还在诸如男:女、垂直:水平、人类:动物等概念中显示出来。我们已经看到，这种对比的序列形成列维-斯特劳斯所谓人类思维的"社会-逻辑"的基础，它在自己的意象中构造自然，因此也为公开或隐蔽地成为我们世界观之基础的图腾"转换"系统提供了证据。

格雷马斯认为，事实上，人们对这些对立物的感觉构成了他所谓的"符号指示的基本结构"的基础。他的语义学理论就建立在这之上。他写道，"我们感觉到差异，正是由于这种感觉，世界'呈现'在我们面前，并为我们的目的而存在。"① 我们所辨出的这些基本"语义素"的差异，从最低层次上说，包括四

种要素，它们是两组对立形态，我们“构造结构的”知觉要求我们以下列公式承认这种对立状态：A和B的对立等于负A和负B的对立。简言之，这个“基本结构”包含着对一个实体的两个方面的确认和区分：实体的对立面和对实体的否定。我们看到，B是A的对立面，负B是负A的对立面，但是我们还看到负A是对A的否定，负B是对B的否定。

这些结构的性质和威力实在根深蒂固，而且具有强大的构成力，以致它们最终铸成了我们的语言要素、句法和经验，这些都以叙述的形式清晰地表达出来。格雷马斯认为，这些二元对立面形成隐藏得很深的“行动素模式”(modèle actantiel)的基础。单独的故事的表层结构就是从这种模式的结构中派生出来并发挥作用的。这和索绪尔的关于一种作为言语基础的语言概念，以及乔姆斯基的一种在开口说话之前的能力概念有异曲同工之妙。人是会说话的动物；他是人格化的言语。因此，人的语言的基本结构不可避免地要影响到他的作品的结构。尽管这些故事表面上看似乎是不同的，但是“结构”分析表明，它们来自共同的“语法”或(用格雷马斯想使人们看到这种模式戏剧性的、对话性的本质而使用的术语来说)“阐述场景”(énoncé-spectacle)：“行动的内容始终在变化，行动者也在变化，但是阐述场景总是同样的，因为它的永久性被角色的固定配置所确证。”②

从表面看，阐述场景的结构是通过它自身的各种不同的行动素表现出来的，正如言语对语言的关系一样。不过对这比喻要稍作修改，这些行动素具有一种音位的而不是语音的

① 《结构语义学》，第19页。

② 同上书，第173页。

作用：它们在功能上，而不是在内容的层次上起作用。这就是说，行动素可以体现在某个具体人物（称之为演员）身上，或者说，可以因为人物在故事基本的“对立”结构中所起的共同作用而体现在不止一个人物的功能之中。简言之，叙述的深层结构在超出故事表面内容结构的层次上，生成和界定它的行动素。所以，正如詹姆森所说的，“可以表明：一个人物或演员在既定的叙述中，其实为两个单独的、相对独立的行动素作掩护；或者，在故事情节的发展中，两个个性不同的单独的人物，等于一个行动素的不同翻版，因为这个行动素从结构上讲在那两个人物的语境中都是一致的。”①

这对英美文学批评来说，当然不是陌生的观念。例如，对莎士比亚剧本用较为现代的“主题”方法进行研究，就不难接受这样的看法：如在《李尔王》中，考狄利娅和弄人这两个单独“人物”（演员）其实体现了同一主题（直觉的天真无知，与李尔王的理性的堕落适成对比），因而作为同一个行动素起作用。对李尔王最后如何接受了他们的“傻瓜”原则，因而也成为同一种行动素的组成部分的描绘，当然是剧本的主要内容。

然而，格雷马斯所追求的目标不在于对个别文学作品作出解释，而在于阐明生成这些作品的“语法”的本质。他先提出二元对立这一基本概念，作为人类最基本的概念模式。通过使用两个关系不是对立便是否定的行动素，叙述便体现在这一模式中；从表面上看，行动素的那种关系因此会生成诸如分离和结合、独立和统一、斗争和调和等基本行动。这种从一方转向另一方的运动，包括在某种实体（性质、对象）的表面，从

① 詹姆森：《语言的囚所》，第173页。

一个行动素转到另一个行动素，构成了叙述的本质：

如果说这种结果代表了一种规则，或者如格雷马斯所说，是“句法（主语—谓语—宾语）的基本结构的推断”，那么，它合乎作为会说话的动物的人所依附的那个最主要的“戏剧性的”模式，人就是以这个模式想象世界的。一句话，这是格雷马斯的看法：所有的叙述都证实这种合乎人格化的言语的基本“阐述场景”。这就意味着句子的语义结构会在更大的实体上打上它的烙印。正如卡勒所说，这种格局的主要功能之一“是使句子的结构大体上和作品的‘情节’同质”。①

因此，和普洛普一样，格雷马斯赞成叙述的“语法”，在这种语法中，一定数量的因素化为一定数量的方式，会产生出我们认之为故事的各种结构。但是，和普洛普不同的是，他把故事看作和句子相类似的语义结构，可以恰当地加以分析。为达到这一目的，他首先列出一张行动素表格（主要是普洛普和另一分析家苏里奥的著作的混合产物），然后提出三种“行动素范畴”，即所有行动素都可以适合的三组二元对立，它们会产生出任何故事中的所有角色。

人们会想起普洛普的七种“行为范围”：

1. 反面角色
2. 捐献者（施与者）
3. 助手
4. 被寻找者和她父亲
5. 送信者

① 乔纳森·卡勒：《结构主义诗学》，第82页。

6．英雄

7．假英雄

格雷马斯把这些行为范围简化并重新调整为三组对立的“行动素”，以强调它们之间的结构关系，而不是个别的要素。他的重新组合产生了下述范畴：

1．主体对客体。这就把普洛普的英雄（主体）和被寻找者（客体）两个分类归纳进来，并独特地生成以寻求或希冀为主题的故事。

2．送信者对受信者。格雷马斯说，这揭露了普洛普某些范畴的幼稚性，因为基本的行动素“送信者”在这些范畴中原来是由它的两个角色扮演的。角色之一（父亲）出现在第4类中，和寻找的或希冀的对象（被寻找者）混在一起，而角色之二出现在第5类（送信者）中。其实两者是一个范畴中单一的行动素“送信者”的组成部分，这个范畴独特地生成那些一般特征为“交流”的故事。①

上述两种范畴对格雷马斯来说似乎是最基本的，不论它们同时出现在只有两个角色的故事中，如在一个具有下述结构的平庸的爱情故事中：

$$\frac{\text{他}}{\text{她}}=\frac{\text{主体和受信者}}{\text{客体和送信者}}$$

① 见《结构语义学》中所论，第178页。

还是出现在更为复杂的叙述中，如在包括四个角色的《寻找圣杯》的故事中：

$$\frac{\text{主体}}{\text{客体}} \qquad \frac{\text{英雄}}{\text{圣杯}}$$

和

$$\frac{\text{送信者}}{\text{受信者}} \qquad \frac{\text{上帝}}{\text{人}}$$ ①

人们会注意到，上述两种范畴规定了符号指示的"基本结构"，A：B：：－A：－B，我们的人性就以此为根据。这就达到了格雷马斯的要求，即为了获得意义，叙述必须形成一个指示整体，"因此可以成为基本的语义结构"。②

还有第三个主要起辅助作用的范畴，在此范畴中，另外两个范畴提出的希冀或交流的主题或者得到协助或者受到阻碍。

3．助手对敌手。它一方面把普洛普的第2和第3类划进来（捐献者和助手），另一方面还圈进了他的第1类（反面角色）。普洛普的第7类（假英雄）按理说也蕴含着对手的功能，尽管格雷马斯没有直说。

如果我们可以说这些行动素对立的范畴代表了某种"音位"层次的分析，那么为了使"语法"完善，就需要另一种"句法"层次的分析，它应对这些因素如何组合起来形成各种叙述的方式作出解释。格雷马斯仿效列维-斯特劳斯对普洛普学

① 《结构语义学》，第177—178页。

② 格雷马斯：《意义》，第187页。

说提出的修正,①先指出普洛普的三十一种"功能"还可以大大简化，如果人们认识到它们对二元"对立"的组合或联接还有潜力可挖的话。②因此,凡是被普洛普按"禁止"和"违背"划为不同功能的东西，格雷马斯一律把它们合而为一："禁止对违背"，理由是这两种东西是互为前提的：违背行为需要事先的禁止行为来界定。格雷马斯强调实体之间的关系而不是实体本身,再次表明他是结构主义者,他的语义分析体系提醒我们去注意可以看作是结构主义基本义务的东西；即"把任何表面是静态的独立的概念或因素组合到二元对立之中的义务，因为概念或因素是以二元对立为先决条件的，同时正是二元对立为人们理解这些概念或因素提供了基础。"③

因此，如果我们稍稍后退一步，就可以看到"禁止-违背"的对立是格雷马斯新的"简化的"二十种"功能"表上一种更大的对立结构的组成部分。这些功能之一是命令或责成英雄去做某事或到某地去的功能。普洛普称它为调解阶段,或联结性事件，而格雷马斯则把这归之为命令(调解、责成、命令)和接受(命令的接受)的关系。如果我们现在回忆一下符号指示的"基本结构"，A：B：：－A：－B，那么我们可以看到禁止是命令的"否定的转化"，就如违背是接受的"否定的转化"一样。如此看来，可以说这四种功能生成一种独特类型的叙述结构,它在最深的程度上承担着契约性的义务：

$$\text{如果}\frac{\text{命令}}{\text{接受}}=\text{契约的建立}$$

① "俄罗斯童话的词法分析"，见《国际斯拉夫语言学和诗学杂志》，1960年,第3卷,第122—149页。

② 《结构语义学》,第194页。

③ 詹姆森:《语言的囚所》,第164页。

$$\text{那么}\frac{\text{禁止}}{\text{违背}}=\text{契约的中止}①$$

尽管格雷马斯无意详尽地列举实例，但是，借助上述手段，他确实把他声称在民间传说中发现的各种独特的结构（意群）区分了出来：

1．契约性结构，总的特征是，契约的建立和中止，离异和/或者重新统一等等。就如上面概括的那样。

2．表演性结构，包括艰难的考验，斗争，任务的执行情况，等等。

3．分离性结构，包括迁移、离别、到达，等等。

……如此等等。我们不可能把格雷马斯的分析全部介绍出来，但是以上所述已足以表明他的分析方法。

最后，他又对小说家乔治·贝纳诺②的"语义系统"进行分析，把他的作品看成是根据"符号指示的基本结构"描绘出整个"贝纳诺的世界"，这个世界的生和死之间的基本的象征性冲突，通过各种各样的"转换"，从最根本的价值哲学中脱胎而出：

$$\frac{\text{高兴}}{\text{厌倦}}-\frac{\text{厌恶}③}{\text{受苦}}$$

① 《意义》，第191页。

② 乔治·贝纳诺（Georges Bernanos，1888—1948），法国小说家。

③ 《结构语义学》，第256页，詹姆森也把相似的"符号指示的基本结构"应用于狄更斯的《艰难时世》（参见《语言的囚所》，第167页）。

因此，从根本上说，格雷马斯在这个领域中的研究是普洛普的创见的发展和提炼，而他的最终目的是和普洛普一致的：确立基本的情节"形态变化表"，全面探索它们的组合潜能，换句话说，就是探索结构主义者所谓的叙述的组合，或生成故事的结构是如何构成的，亦即生成故事情节那种叙述能力，简言之，文学的语言。①

茨韦坦·托多罗夫

随着对托多罗夫的著作的考察，我们将从强调书写的文学转而强调阅读这一伴随性活动。

托多罗夫的出发点和格雷马斯一样，他认为在很深的层次上，存在着一种叙述的"语法"，单独的故事最终都来自这种语法。作为一切语言的基础的"普遍语法"确实存在着。这种普遍的语法是"所有一般概念的源泉，它甚至为我们把人本身都明确地规定出来"。②

简言之，霍尔夫、萨皮尔等人强调一种文化的语言"形态"在该文化关于世界的经验上深深地打下自己的烙印，而托多罗夫则强调人类共同的经验基础，认为它超出特定语言的樊篱，最终不仅决定着一切语言，而且决定着一切指示系统：

---

① 格雷马斯最近的著作是《莫泊桑：文本的符号学：实际应用》（巴黎，1976年）。关于他论诗学的文章，参阅"关于诗歌语言的一条规则"（格雷马斯编：《诗歌符号学论文集》，巴黎拉罗斯出版社，1971年），第6—24页。

② 托多罗夫：《〈十日谈〉的语法》，第15页。

> 不仅一切语言，而且一切指示系统都具有同一种语法。这语法之所以带有普遍性，不仅因为它决定着世上一切语言，而且因为它和世界本身的结构是相同的。①

当然，语言是人类首要的指示系统，它的"语法"是起决定性作用的，它是任何其他系统的"模型"。因此，既然艺术是另一种指示系统，那么"我们肯定可以在其中发现抽象的语言形式的印迹"。② 由此得出，既然文学是语言直接产生的艺术形式，那么文学研究对人格化的言语来说就享有特权地位，它能使我们用新的眼光对待语言这笔财产。托多罗夫试图通过描述卜伽丘的《十日谈》的"语法"来证明这种观念。

我们不可能在这里全面阐述托多罗夫的"语法"，但是，它的最明显的特征是对普洛普分类法的提炼。首先，托多罗夫区分出叙述的三种范围或"方面"：语义方面（即内容）；句法方面（各种结构单位的组合）；语词方面（对具体的词和词组的使用，亦即"具体语词"，故事就是在其中叙述的）。③ 格雷马斯的兴趣主要在语义学，而托多罗夫的兴趣则几乎完全在于句法。他对《十日谈》中各个故事的句法分析揭示了结构的两个基本单位：陈述和序列。

陈述是句法的基本要素。它包含那些作为叙述的基本单

---

① 托多罗夫：《〈十日谈〉的语法》，第15页。

② 托多罗夫："语言和文学"，见理查德·麦克西和尤吉尼奥·多纳托编：《结构主义论争》，第125页。

③ 《〈十日谈〉的语法》，第18页。

位的“不可简化的”行为：例如，甲爱上乙。实际上，这一单位可以表现为一系列相关的陈述，例如，“甲决定离家”；“甲到达乙的家”等等。①

序列是可以构成完整而独立的故事的各种有关陈述的汇集或排列。一个故事可以包含许多序列，它至少必须包含一个序列。②

然后，托多罗夫用这些术语来“透视”《十日谈》中各个故事，使用从语法的角度提出的模式：把构成陈述和序列的单位看成是各种词类，而陈述和序列本身则起着“句子”和“段落”的功能，构成整个叙述或作品。这样，可以把人物看作名词，把他们的“特征”看作形容词，而他们的行为则是动词。于是我们可以看到支配着陈述和序列的组成的“规则”，这些规则以语言中句法规则的模式起作用。一般说来，我们可以把整个文本看作是一种书写的句子结构，格雷马斯也这样认为。

这样，名词（人物）和形容词（特征）或者和动词（行动）的组合就形成陈述。《十日谈》中的每一个人物都完全因和特征或行动相组合而界定的。③ 所有特征简化为三个“形容词”范畴：状态，内在性质和外部条件。④ 所有行动简化为三个“动词”：“改变状况”；“犯罪”；“惩罚”。⑤ 所以，任何陈述都依附于五个语式中的一个：直陈式；命令式和祈使式；条件式和假定式。⑥

---

① 《〈十日谈〉的语法》，第 19—20 页。
② 同上书，第 20 页。
③ 同上书，第 27—30 页。
④ 同上书，第 30—34 页。
⑤ 同上书，第 34—41 页。
⑥ 同上书，第 46—48 页。

有三种类型的陈述关系赋予序列以特征：时间关系，包括时间的简单延续；处理原因和结果的逻辑关系；空间关系，包括多种分支的并列。① 这些关系决定序列的结构，而序列则可分为(a)属性的，即那些主要涉及人物描写的故事，或者(b)惩罚的，即那些包括"法律程序"的故事，主要涉及法律、违法，以及对违法者的惩罚。②

最后，《十日谈》既在陈述方面显露出模棱两可性，也在序列方面表现出模棱两可性，③ 此外，它还在序列的不同类型的组合中，诸如序列A加序列B（连接），A加B加A（插入），或者A加B加A加B（交替）④ 这样的事例中表现得模棱两可。

我们必须记住，托多罗夫只是在句法的层次上提出一部"语法"：正是由于它不涉及"内容"，所以它具有"贫乏的"特征。因此，它和结构语言学家提出的关于语言的语法有明显的相同之处，在这种语法中，语法学家对"意义"问题没有很大兴趣，他们认为最大的罪孽莫过于"混淆层次"，即用意义的"层次"来证明在极其不同的语言结构层次上的语言行为。

另一方面，托多罗夫的分析确实有利于外在的世界：历史和经济学的"真实"世界，这已经产生了重大影响。

> 如果这本书具有普遍意义，那么可以肯定这就是自由交换的意义，是以大胆的个人首创精神打破旧体系的意义。因此，完全有理由说，卜伽丘是自由

---

① 《〈十日谈〉的语法》，第19—20页；53—60页。
② 同上书，第60—64页。
③ 同上书，第64—68页。
④ 同上书，第68—71页。

企业的捍卫者，如果你愿意的话，甚至可以说，他是新兴资本主义的捍卫者……①

这种陈述的含糊性令人反感，但是它们确实为未来的研究指明了有价值的领域，这就是研究叙述形式和历史上的突变事件之间的关系。

托多罗夫关于《十日谈》的"语法"，要比这里介绍的远为复杂，它向大家提供了一种统计系统，借助这一系统，我们可以记录书中任何一个故事的"结构"。它有一主要优点，也有一主要缺点。

缺点显然在于它的复杂性，这是因为它片面强调具体的行动，而不是普遍的能力，片面强调《十日谈》本身，而不强调产生这些故事的"游戏规则"，尽管《十日谈》本身当然是分析者的终极目标。优点则在于这种分析缓解了小说对我们的麻醉作用，而作为社会的成员的我们长期以来一直依赖于那些"文学的"感觉方式。它迫使我们重新看待故事，按照它们本来的面目认识它们：它们是语言的特殊用法，或确切地说，是语言的派生物——写作。托多罗夫提出用语言学的"语法"模式来分析故事，把故事的语言本质暂时地推向最为显要的地方。弗雷德里克·詹姆森出色地说明了这种做法的意义：

结构主义文学批评的最显著的特征恰恰在于从形式到内容的一种转化。在这个转化过程中，结构主义者研究的形式（故事是象句子那样组织起来的，就如语言学式的阐释那样）变为关于内容的陈述：文

① 《〈十日谈〉的语法》，第81页。

学作品是关于语言的作品，它把言语本身的过程看作是自己最重要的题材。①

文学作品归根结蒂是关于语言的作品，它们的媒介就是它们的信息，这个观念是结构主义思想中最有创见的观点之一，我们在雅各布森的著作中已经看到它的理论基础。它证实了后期浪漫派的形式和内容是一体的观点，因为它提出形式就是内容这个假设。例如，在一个方面，这就允许托多罗夫论证象《一千零一夜》这种作品的基本主题是讲故事的行动，是叙述本身的行动：就书中人物而言（实际上对一般人格化的言语来说），"叙述等于生命：没有叙述就等于死亡"，②正如这允许人们作出同样的论证：戏剧的口头表达艺术就是为莎士比亚的剧本而设的。③事实上，它最后允许托多罗夫象雅各布森那样假定，一切文学作品归根结蒂是自我反思的，是关于它们自身的：

每一部作品，每一部小说，都是通过它编造的事件来叙述自己的创造过程，自己的历史……作品的意义在于它讲述自身，在于它谈论自身的存在。④

另一方面，这个观念最终证明了托多罗夫自己的看法（雅各布森也持这种看法），即对文学的研究最终能够促进对语言的研

① 《语言的囚所》，第198—199页。

② 《〈十日谈〉的语法》，第92页。

③ 特伦斯·霍克斯：《莎士比亚的说话的动物》（伦敦，1973年）。

④ 《文学和意义》，第49页。参阅詹姆森：《语言的囚所》对这种观点的讨论，第200—201页。

究。

如果说结构主义对文学的研究方法把文学特有的“语言学的”这一方面推向最显要的地方，那么它还提出另外两个相关的问题：一些作品和另一些作品之间的关系（即，体裁问题）以及一件作品和作为它前提的行动本质的关系正是这一行动“完成了”作品，这就是阅读行动。

托多罗夫在《幻想文学导论》中探讨体裁问题。他的基本论点是，文学形式的“语法”和叙述本身的“语法”是同样必要的。一切作品都是受其他作品的启发而产生，它是对事先就存在的作品“世界”的一种反应，这个世界因而就以自已的言语作为语言而存在着。但是，文学结构和其他结构不同，它允许言语修正语言。正如托多罗夫指出的那样，文学体裁不同于经验观察到的一般“等级”的科学。每一部新小说不仅是什么是小说这种先入之见的产物，而且它还改变这种先入之见，所以它本身也生成了一种得到修改的小说观念。因此，体裁并不完全是规范的概念。

然而，没有体裁理论的世界是不可思议的，于经验也不相符合。我们可以区别喜剧和悲剧，即使这些术语不如我们希望的那样精确和独特。托多罗夫说，如果没有这种理论，“我们仍然是世代相传的偏见的囚徒”。理论上的体裁和“历史的”或实际的，即从写作这一“事实”中产生的体裁，其差异因而是不断变化的，互相影响的。托多罗夫的结论是，关于体裁的定义不可能是固定不变的：“它因此在事实的描述和理论的抽象之间不停地徘徊着。”①

---

① 《幻想文学导论》，第26页。

例如，托多罗夫描述了“幻想”体裁，把这种体裁看成是和邻近的离奇体裁和奇迹体裁紧密相连的，但决不误入它们的领域，不管它如何趋向于这一或那一体裁，也不管它可能承受这种状态所产生的巨大压力。① 因此，幻想体裁其实表现在模棱性中，表现在某个人只知道自然规律而他面对的显然是超自然的事件时所感到的犹豫不决之中。况且，被体裁拉入作品人物世界的读者，得到的只能是迫使他加入到这种模棱两可的境况中的信息。所以，当遇到把事件归入现实世界还是归入超自然的世界时，他和主人公同样踌躇不定。

因此，幻想体裁不仅指陌生事件的叙述，而且也指某种阅读它的方式：它既不依附于对事件的比喻式阅读，也不依附于使事件“规范化”并以此排列它们的其他任何模式（如“诗歌”方式）。因此，故事叙述所要求的在自然和超自然事件之间的踌躇不定，必须在叙述所描述的人物反应中重复出现，然后在读者对各种文化选择该作何种反应时所表现出的踌躇不定中得到回响。在故事的结尾，读者（而不是主人公）能够通过有选择地把故事的各种事件归入邻近的这个或那个领域，如离奇体裁或奇迹体裁而消除他的踌躇。他是根据他感到问题已被解决的方式，并且根据托多罗夫独具慧眼地标定的“尺度”这样做的：

纯粹的离奇	幻想的离奇	幻想的奇迹	纯粹的奇迹

① 托多罗夫：“小说中的幻想”，维维安·米尔尼译，见《二十世纪研究》，1970年5月号，第3卷，第76—92页。

最后，托多罗夫论证道，幻想的作用总是使"现实的"东西（即能够自然地阐明的东西）和想象的或超自然的东西相对抗。因此，它只能作为以这种简单的二分法来表达自己经验的社会的一种体裁而存在。幻想文学对二分法提出疑问，（这些事件是现实的还是想象的？我们怎么来肯定呢？）因而确实具有"十九世纪实证主义者于心不安"的心情，这一时期，各种体裁繁花似锦。简言之，它向那个社会表明，生活不是如它的全体成员想象的那样简单。因此，在我们这个并不以如此简单的目光看待世界的时代，它就难以存在和维持了。我们不再相信外在的、客观的、不变的"现实"，也不再相信想把这现实纯粹描摹下来的方法。对我们来说，"自然的"东西这个概念被大大扩展了，以致我们不再相信"想象的"、超自然的世界和"现实的"世界鲜明对立着。对我们来说，"现实的"和"想象的"不是互相排斥的范畴：它们互相渗透。换句话说，我们不再相信那个正统的观念：幻想体裁的存在受到威胁；它的使命已经完成。

当然，文学本质的一个最重要的特征是，体裁这个概念对消费者和生产者一样有用。事实上，正如乔纳森·卡勒指出的那样，体裁的概念提供了"指导读者同文本遭遇时的标准或期望"。[①] 写在书籍封面上的"小说"、"诗歌"、"悲剧"这些标明体裁的词，把我们对它的阅读"纳入规划"，减少了它的复杂性，或确切地说，给它以可知的形式，使我们严格地按照它的原意来"阅读"，赋予它以语境和框架，允许整齐划一和错综复杂的现象出现。正如卡勒指出的，我们知道喜剧和悲剧的存

① 卡勒：《结构主义诗学》，第136页。

在，并不是因为它们在内容上存在任何重要的差异——无数的小说的事件可以归入这两者中的任何一个范畴，或者同时归入这两个范畴——而是因为它们要求我们有不同的阅读，而且"按照规划"来要求如此阅读并相应地奉献出自身。"喜剧凭借我们把某种作品当作喜剧来阅读时，会产生不同于把某种作品当作悲剧来阅读的种种期望而存在……"①

简言之，体裁理论要想成立，就必须描述这些先决条件和期望的因素，这些因素在阅读和写作过程中发挥的作用，使读者能够用和作者给文学编成代码的同样方式来给文学解码。"解码"在这里可能是令人误解的术语，因为它意味着存在最终"不可编码"的信息。不是这么回事，因为就如我们在霍尔夫、萨皮尔和列维-斯特劳斯的著作中已经看到的，我们的全部经验对我们来说都是最终由我们的全部生活方式所"编码"的，比较好的术语应该是"再编码"，这一术语指的是，归纳或"修整"全部经验以使它适合于我们为它准备好的范畴的活动。

体裁是这些范畴的文学方面。体裁的界限就是卡勒所谓文本的"意义的各种可能性"的界限。就如托多罗夫的"幻想"体裁的例子所表明的，每一体裁只有当社会的先决条件、它的文化为它获得地位时才能存在。因此，体裁从本质上讲是受文化限制的、"相对的"现象。以这种方式界定体裁，其结果就是把写作和阅读这两种互为补充的行动看得更为同等地重要。所以，阅读变成我们使我们的全部经验"文化化"，使之成为"自然的"和可感知的，使之能够被体验到，简言之，使之存

① 卡勒：《结构主义诗学》，第137页。

在这整个过程的一个方面。

托多罗夫在《散文的诗学》中对阅读的阐述，代表了一种尝试，试图突出我们所忽视的一种活动。他指出，这样做的主要原因之一，是占统治地位的正统的文学批评不是通过文本来探究文本外的某些东西：作者或“社会”，就是试图通过评论的过程来详细解释文本，而这种评论说到底不过是释义——一种明显的循环。为了取代这些，托多罗夫介绍了一种研究散文的方法，其目标是建立散文的诗学，即体现在个别作品中的普遍原则。

这种方法把对个别作品的密切关注同一种对作品诗学的较全面的认识结合起来，托多罗夫称此为阅读。阅读把个别作品看作是自主的系统，但是它避免“死扣文本”这一面，即仅限于单纯的解释，因为它很清楚地意识到文本作为一个系统所处的地位，以及这一系统与更大的系统的关系。“文学理论（诗学）为批评提供手段；然而，批评并不满足于以一味顺从的方式使用这些手段，而是通过与新的材料接触来改变它们。”①

这样，读者在解释活动中，就不会去寻找“隐蔽的”意义，给它们开方便之门；他将关心意义的不同层次之间的关系，关心文本作为一个系统所享有的复杂性。他将采用“叠加”和“比喻”等方法，把一种文本或一组文本看作是服从于某种“形象”或结构的本质的，我们可以在不同的模式或在不同的层次上看到这种形象或结构。这样，一部小说就可以在情节和人物塑造方面制定占支配地位的特定的修辞手段的“形式”或句法模式。这种阅读在显露的内容之外寻找“地毯上的图案”，托多罗

① 托多罗夫：“文学的结构分析：亨利·詹姆斯的短篇小说”，见大卫·罗贝编：《结构主义导论》，第73页。

夫自己对亨利·詹姆斯短篇小说的阅读为这种阅读作了很好的例证。托多罗夫认为，詹姆斯"作为叙述者把自己的方法提升到哲学的高度"，这样，小说不断地暴露"一个重大的秘密"，就是这个秘密产生了小说根本的组织结构，"基于对一个绝对的不在的起因的追求"。那秘密的东西到头来是秘密的存在，而"地毯上的图案"则是显示在一系列不同的层次上进行的花样翻新，但又不失自己的一致的本色。总之，"正确的"阅读这个问题永远会产生。批评家关心的是，斯科尔斯所谓的"或多或少丰富的阅读，以及或多或少合适的策略"。①

这就是说：

1. 每一部文学文本都具有改变它所蕴含并已经制造出来的整个系统的潜能：它不仅是复述预先规定的范畴并以新颖的方式把它们组合起来。恰恰相反，它修改它所包含的东西。

2. 文学文本能够颠覆它所继承的语言系统；它并不只是展示包含着它的语言的独特形式，它还扩展和修改那种语言。写作，这一阅读的素材，毕竟不能和语言同日而语。因此，"文学在语言内部，是摧毁每一种语言固有的形而上的东西。文学话语的本质超出了语言（如果不是这样，它就没有存在的理由）；文学就象是一件语言用来自杀的致命武器。"②

接下去是：

① 见大卫·罗贝的《结构主义导论》，第145页。
② 托多罗夫："小说中的幻想"，第91页。

3. 文学文本完全是有意义的而且是指示性的，不能把它“降为”我们对其“内容”的阐明。写作，以语言所不及的方式进行交流——例如，以线性进程先后安排事件——这些方式都必须予以重视。写作并不是简单地容纳。①

这些关于阅读活动的观点可能是托多罗夫对结构主义文学观的最有创新的贡献。它们被巴尔特全部吸收了，巴尔特对写作和阅读的特殊性质的分析，业已证明对结构主义文学批评的发展起了决定性的作用。

罗朗·巴尔特

前面已经使用了“代码”这个术语，现在不妨稍稍进一步探讨它的含义。我们把我们对世界的经验“编成代码”，我们从而可以体验这种经验；在我们面前一般并不存在处于原始状态的经验。我们知道，上述这些观点直接来自萨皮尔、霍尔夫和列维-斯特劳斯的著作。

这样，我们就创造了我们生活于其中的世界：我们修改和重新构造所给予的东西。接着，由于我们所有人都卷入这样一项巨大的、隐蔽的、协作的事业之中，任何人都不能说他可以获得关于一个“现实的”永存的世界的不可编码的、“纯粹的”或客观的经验。总之，我们都不是笨蛋。在讨论巴尔特的著

---

① 参阅托多罗夫：《散文的诗学》，第246—247页。

作之前，有必要再一次简略地提出这些很一般的问题，因为正是他的全部著作可以被我们看作是对认为人是笨蛋的假定的最有力的攻击：巴尔特把这种假定视作现代资产阶级社会特有的堕落。

这种攻击是从他的第一本著作《写作零度》(Writing Degree Zero, 1953年)开始的。巴尔特在书中主要探讨古典的法国写作(écriture classique)的风格，这种在十七世纪中叶以全国规模确立的现象，到十九世纪中叶遇到了信任危机。

他认为，直到那时，人们才看出，这种写作其实就是一种风格：在特定时间特定地点发展起来的一种特定的、经过深思熟虑采纳的写作"方式"。因为这种风格的实践者到这时为止反复灌输的是这种风格必不可免的观念，认为这种写作方式是唯一正确、合理的。作为对现实的一种质朴的反映，适用于任何时间和任何地点，它看上去与其说是风格，不如说是写作本身的性质。巴尔特把这一过程看作是资产阶级剥夺别人财产的独特行为，是一个庞大计划的组成部分，根据这个计划，资产阶级生活的所有方面都将悄悄地披上自然性，正义性，普遍性和必不可免性的外衣。但是资产阶级的写作不是天真无邪的。它并不简单地反映现实。事实上，它以自已的形象塑造现实，作为资产阶级生活方式和价值观的合法传递人、传播者或者编码人。响应这种写作就是接受那些价值，就是证实并进一步论证那种生活方式的本质。当那种生活方式崩溃时，就如十九世纪中叶出现的那种情况，那么支持它并同时也被它支持的风格也会崩溃，而作家们或者去寻找不同的风格，或者在首次认识到这种风格确属一种风格后，就会设法将它完全抛弃。

因此，自 1850 年来，文学史家承认各种风格现象，各种风格层出不穷；有作为呕心沥血获得的“技艺”的风格概念（例如福楼拜），有对风格的自觉意识并常常导致吸取或排斥其他风格的混合风格（例如乔伊斯、艾略特）；也有人做了各种努力，想要达到风格的“零度”，即“无风格的”、空白的、透明的写作方式（如加缪、海明威）。当然，无风格或“无色彩”的写作方式最终证明是不可能获得的，因为它很快就成为引人注目的风格。海明威的好斗的非文学的风格就是极其独特的，而象左拉那样的所谓“现实主义的”写作，“远非是中立的……恰恰相反，它充满最为壮观的编造的迹象。”①

作为结构主义批评家，巴尔特的重要前提是，写作即风格，“纯洁的写作”不存在也不可能存在；“写作决不是交流工具，它不是一条只供说话的动机通过的康庄大道”。② 同样，也决没有和意识形态无关的诸如“精确”、“明晰”这样的超历史、具有普遍意义的风格模式或条件：“事实上，明晰是纯粹的修辞属性，而不是在任何时间、地点都可能存在的语言的一般性质。”③ 巴尔特补充道，把那些东西看作是某种写作的内在特征，而不是由经济和政治条件所决定的外在特征的观点，是十足的虚伪。它暴露了野心勃勃的资产阶级最后的历史野心，急于把人类的全部经验都纳入自己对世界的特定看法之中，并把这标榜为“自然的”和“标准的”，拒不承认它无法如此归类的东西。④

① 《写作零度》，第 74 页。
② 同上书，第 25 页。
③ 同上书，第 64 页。
④ 同上书，第 61—67 页。

针对这个骗人的过程，巴尔特提出一种文学观，用弗雷德里克·詹姆森的话说，就是高度"习俗化了的活动"。根据这种观点，索绪尔的能指和所指关系又溶进"另一种具有代码性质的符号指示"。因此，文学显示出本质上的二重性：它提供意义，同时又把它所指的"标签""贴在身上"。用詹姆森的话来说，"每一部文学作品，除了自己的确定内容外，还表示整个文学……向我们表明它是文学的产品"。① 这就是说，它表明我们正处在"文学性"之中，因而"把我们带进消费文学的那种特定的、历史的社会活动之中"。②

这一点通过作品的"音调"、对词汇的特殊用法，以及使用诸如"第三叙述人称"或过去时态这样特殊的风格技巧（如在十九世纪小说中），可以做到：

> 在法语口语中已经过时，但却成为叙述的基石的过去时态，总是显示着艺术的存在，它是文学礼仪的一部分。它的功能不再是时态……它是每一种构造世界的结构的理想工具……由于它，现实既不神秘，也不荒唐了；它是清晰的，几乎是人人熟悉的……③

这些文学符号还是社会阶级的指示者，通过突出资产阶级世界观，并宣称这种世界观对唯一的"消费"文学的消费者集团（在以消费者为基础的社会中）来说，是可以接受的，这

① 詹姆森：《语言的囚所》，第154页。
② 同上书，第155页。
③ 同上书，第36—37页。

样，它们就显示了（确切地说是奉献了）资产阶级的成员资格。这就导致一种悖论，而资产阶级文学批评一贯地、故意地对此视而不见。正如詹姆森所说，“在（文学）确立自己的普遍性的同时，正是那些它为达此目的而使用的词语表明：它们也加入了使这种普遍性无法实现的行列。”①

因此，我们可以说，“文学”所包含的作者和读者之间的交易恰是天真无邪的反面。事实上，它是一件复杂的社会、政治甚至经济的事件，巴尔特的晚期理论发展了这种观点，他认为，这种过程包含同样复杂的（甚至是华丽的）代码的结构。代码作为一股力量（不管我们是否意识到）修改、决定并且（最重要的是）生成意义，它远不是单纯的、不受限制的，它和语言把自己中介的、造型的模式强加于我们喜欢看作是“外在”客观世界的东西时所使用的那些复杂方式十分接近。所以，任何文本，只要分析得当，都会显示出它不是现实的简单反映，而是一种多样性，托多罗夫称此为文本独一无二的特征。

对这些观点的最著名的应用，其雏形可能是巴尔特的打破神秘化的论文集《神话学》（1957年，1970年）。他无情地剖析了由法国大众传播媒介创造的“神话”，揭露了它为自身的目的而暗中操纵代码的行径。尽管这些媒介的公开态度是：根本不存在这种代码，它们不带任何偏见地描述真实的现实世界，但是巴尔特的分析精细而有趣地揭示了一个相反的目的：为了创造、证实和强化一个特殊的世界观，其中，资产阶级的价值观在各个方面都以习以为常的、不可避免的、“正确的”面目出现，不论就作家在社会上的作用，还是就爱因斯坦

---

① 詹姆森：《语言的囚所》，第158页。

的脑容量，或者就去污剂的性质和功能而言："根据氯和氨制成的产品，无疑是某种绝对火的代表，虽然能帮大忙，却是盲目的。相反，粉末制品却是有选择性的，它们把污垢从物体的机理中驱除，它们的功能是维持公共秩序，而不是制造战争。"①

巴尔特的《论拉辛》(1963年)一书是个较近的实例，他把同一种批评方法应用于这位他所谓的"令人生畏的神秘之物：法国文学"的台柱之一。在本书中，拉辛的剧本并不象法国文学界一贯认为的那样，是磨光的镜子，用于以道德的目光看待世界，而是"拉辛式的人类学"的基础，这种人类学的关于复杂而高度模式化的主题"对立"系统，产生了各种各样闻所未闻的(或被压抑了的)心理结构。这种以文学批评为名的放肆的"亵渎"，激起雷蒙·皮卡尔教授写出言词愤慨的小册子《新批评还是新欺诈》(1965年)。巴尔特在《批评和真理》一书中予以回击，他指出，当皮卡尔自己的批评自称是"无害的"时候，恰好暴露了对一种特定的、实证主义的、资产阶级意识形态的信奉。作为一种替代，并且作为对自己的辩护，巴尔特列数了另一种批评的优点。这种批评的目的就是为了把自己从那些束缚中解放出来，它认为文学生来就具有"多元性"，它专心致力于文学文本，就如托多罗夫所说的，完全是有意义和有指示作用的，它还赞同模糊性，拒绝献身于某一种未来的憧憬，它的最高地位是对语言的"批评"。

把多元性和模糊性看作是文学的美德而不是文学的罪恶，在意义之间故意制造紧张，这可以揭示出许多关于语言本质的东西。上述观念对英美文学研究者来说也许并不生疏，因

① 巴尔特：《神话学》，第36页。巴尔特在书中分析时所作的理论结论对符号学作出重要的贡献，下面将讨论这一点。

为他们受到理查兹、燕卜荪、利维斯等人思想的熏陶。但是巴尔特这个“不法分子”的地位证明，他们一伙试图在法国用不同的方式来安排这些东西。

其实，巴尔特的观点带有美国味儿。正如霍尔夫和萨皮尔认为的，所谓客观世界不是“在那里”存在，而是由我们通过整个行为方式在我们内心创造出来的，巴尔特也认为，文学在我们自己的文化以外没有什么“自然的”或“客观的”独特地位。文学的存在归功于我们发明出来用以加工世界并创造世界的代码。它可能是对那些代码的提炼：这，在某种意义上说，为发明文学提供了充分的理由。文学使读者想起代码，它向读者展示代码是怎样活动的。它的对语言的“批评”就在于此。

文学具有“自我包含的”本质，它作为一个“结构”是由于代码的相互作用，这种概念已被巴尔特对两种作家和两种写作的基本区分所证实。他认为，我们误把写作看成是手段，是为达到一种隐秘的目的而使用的工具和载体，是一种行动的方法或者是语言的“服饰”。巴尔特指出，尽管写作可以为这种目的服务，但是多少年来它还起着另外的作用。确实有那些描写有关其他事物的作家，对他们来说，写作活动是及物的，它引向其他的东西。但还有另一种作家，对他来说，“写作”这一动词是不及物的；他的主要兴趣不在于带领我们“穿过”他的作品来到另一个世界，而在于生产“写作”。他是真正的作家：巴尔特称之为 écrivain（作家）。和那些以及物的方式为了一种隐秘的目的而写作，并想要我们从他的作品走到作品之外的世界中去的作者（scripteur, écrivant）不一样，écrivain（作家）的专业“就在写作本身，这并不是为艺术而艺术的美学设想出来的那种纯粹的‘形式’，而是更为激进，认为这是唯一的为从

事写作的人开放的领域”。[①] 很明显，巴尔特在某种程度上吸取了俄国形式学派的原则，特别是吸取了雅各布森对语言的“指称”功能和“美学”功能所作的区分，他把前者归于一般作家，把后者归于真正的作家。他认为，一般作家写的是某种东西，真正的作家就只是写，区别全在于此。真正的作家不是为了把我们带向他的作品之外，而是为了把我们的注意力转向写作活动本身。就某种意义而言，这是同义反复，因为作家的素材因此变成他写作的终极产品，但又不是非生产性的。最后，巴尔特的论点完全接受了形式学派的立场。画家绘画：他们要求我们看他们怎样使用颜色、形式、布局，而不要求我们“通过”他们的绘画看到作品以外的东西。同样，音乐家向我们呈现的是音响，而不是论证或事件。因此，作家写作：他们献给我们的是作品，作为他们的艺术；不是作为载体，而是作为目的本身。

当然，既然作家使用的是词，他们的艺术最终就必然是（正如雅各布森指出的）由没有所指的能指构成的。因此，最重要的是，为了欣赏作家的作品，我们的注意力应当集中在能指，而不应当听凭我们的自然冲动越过能指转到能指所暗示的所指。现代作品（如普鲁斯特、乔伊斯、贝克特的）显然是以这种方式写成的，它把写作活动看作是主题，并且明显地借助实验方法，试图为作家确立新的“作家的”地位。这种写作需要一种新的关于阅读这种伴随性活动的观念。

可以说，和托多罗夫一样，巴尔特也把注意力集中在读者和阅读行为方面，正是在这个领域，他对理论探讨作出了真正

① 巴尔特：“写作，是不及物动词吗？”见麦克西和多纳托主编：《结构主义论争》，第 144 页。

独创性的贡献。我们已经看到，这场理论探讨可以追溯到索绪尔、俄国形式学派、雅各布森等人的著作。巴尔特甚至在这基础上提出一种新的文学分类学。在他的力作《S/Z》(1970年)中，他认为文学可以分为这样两大类：一种是赋予读者一种角色，一种功能，让他去发挥，去作贡献；另一种是使读者无事可做或成为多余物，"只剩下一点点自由，要么接受文本，要么拒绝文本"①，因而把读者降为资产阶级世界的合适而软弱无力的象征，对作为生产者的作者来说，他只是被动的消费者。

第二种文学被巴尔特称为读者的文学，我们只能以"屈从的"态度阅读它。其中，从能指到所指的这段路程是清晰的，是众所周知的、确定的和必须如此的。第一种文学被巴尔特称为作家的文学，它要求我们自觉地阅读它，"参与"并意识到写作和阅读的相互关系，因而也给予我们以合作、共同著述的乐趣(甚至在最强烈的时刻，给予交媾的快乐)。在那种写作(正是它受到俄国形式学派的关注和赞扬：我们已经看到他们对斯特恩发出的赞美之词)中，能指自由发挥作用；不鼓励也不要求自动提及所指。

至于所谓读者的文本② (通常是古典作品)则是静态的，实际上是"阅读文本自身"，因而使一种关于现实的"公认的"看法和一种价值观的"确定"格式永远存在下去，它是僵死的东西，但仍然可以作为我们世界的一个过时了的模式。所谓作

① 罗朗·巴尔特《S/Z》第4页(理查德·米勒译)，有关这本书的所有引文均按照这个译本。

② 这里所谓"文本"，亦即作品。以下本节中所提的两种"文本"，亦指两种不同的文学作品。——译注

者的文本则要求我们观察语言本身的性质，不要求我们通过它观察预先规定的“真实世界”。这样，随着我们逐步阅读下去，文本就促使我们和作者危难与共一起参与创造我们现时的世界这项既充满危险又令人振奋的活动。读者的文本以上面概括的天真无邪的假说为先决条件，并依赖于这种假说，于是能指和所指的关系不容置疑，那种假说还为这种关系提供论据，说，“世界就是如此，而且将永远如此”；作者的文本则不假定任何东西，不承认从能指到所指是一条平坦的途径，欢迎那些我们用来确定文本的代码“自由驰骋”。在读者的文本中，所指是在列队行进，而在作者的文本中，能指在手舞足蹈。未免荒诞的是，读者的文本（不需要真正的阅读）常常被我们称为“可读的”，而作者的文本（需要下功夫去阅读）常常被我们称为“不可读的”。

巴尔特在《文本的快乐》（1975年）一书中描述了阅读作者的文本所获得的经验。它包括两种“快乐”：快乐（plaisir）和极乐（jouissance，狂喜，甚至性的快乐）。快乐似乎来自更直接的阅读过程，而极乐则来自中止或打断的感觉：“外衣裂开的地方难道不是身体最能引起性感的部分吗？……正如精神分析学正确地指出的那样，正是断续性，肌肤在两块衣片之间那种断续的闪现，才是最富有性感的”。[①] ……用文学术语讲，这就是说，快乐是“读者的”文本强加给素材的那种公开的语言秩序所固有的，而极乐则来自“作者的”文本，或者在“读者的”文本的高潮时刻发生，在那种秩序中止时，“当外衣裂开的时候”，在公开的语言目的被突然破坏，并被“极度兴奋地”超越

① 《文本的快乐》，第9—10页。

时就会出现极乐：

> 快乐的文本就是那种符合、满足、准许欣快的文本；是来自文化并和文化没有决裂的文本，和舒适的阅读实践相联系的文本。极乐的文本是把一种失落感强加于人的文本，它使读者感到不舒服（可能达到某种厌烦的程度），扰乱读者历史的、文化的、心理的各种假定，破坏他的趣味、价值观、记忆等等的一贯性，给读者和语言的关系造成危机。①

我们对后一种文本或情况所作出的创造性的反应，使我们在阅读时变成狂喜的作家。

理解这些问题的最好途径可能是考察巴尔特对阅读和写作所包含的代码的本质以及对代码的狂喜潜能所作的分析。为此，我们必须讨论他的《S/Z》。②

《S/Z》记录了巴尔特对法国现实主义大师巴尔扎克的短篇小说《萨拉西纳》，即所谓"读者的"作品那种几乎是毁灭性的分析。巴尔特的目的是要证明文本完全具有能指作用的性质。他的方法是把小说分为（或用他的话说，"用一种类似小小的地震的方式"把它"拆散"③），拆成五百六十一个词汇单位（长短不一的阅读单位），然后用下列五种代码分析这些"文本的能指"：

---

① 《文本的快乐》，第14页。

② 要得到对巴尔特这部著作的详尽而精辟的阐述，特别是对他极为复杂的术语的意义作出正确的解释，我觉得约翰·斯图洛克的文章"罗朗·巴尔特传略"非常有价值，见《新评论》杂志1974年第1卷，第2号，第13—21页。

③ 《S/Z》，第13页。

1. 阐释性的代码

这包括"所有其功能在于以不同方式提出问题、回答问题以及说明各种偶然事件的单位，这些偶然事件或者可以阐释问题，或者可以拖延回答，甚至还可以构成一个谜并导致谜的解决。"① 这实在是"讲故事的代码"，根据这些代码，叙述提出问题，制造悬念和秘密，然后随着故事的发展，把这些问题解决。因此，巴尔扎克短篇小说的标题就是阐释性代码的一个很好例子(它迫使我们立刻要问这是谁？是什么？)，这同一种代码还可以在词汇单位的活动中找到。例如，"然而，不幸的是，朗蒂一家的秘密一直成为人们好奇的源泉……" 这句话表明了读者自然想要得到解答的一个秘密的"编码程序"，小说明显地向读者作了许诺。这种代码通常包括句法的安排、词汇的排列等等，我们可以根据它的一般"形状"加以识别：这个过程一方面产生秘密，另一方面又暗暗许诺以后会真相大白，即产生悬念后接着又解开悬念。

2. 语义素或能指代码

这是有关各种词的内涵的代码，它利用的是由某些能指产生的暗示或"意义的闪现"。② 再以小说标题《萨拉西纳》为例，这一姓名 (Sarrasine)的最后一个字母"e"通过一个简单的词汇暗示或闪现，在这种代码中表示女性(成为小说当中后

① 《S/Z》，第 17 页。

② 同上书，第 19 页。

来那些复杂问题的症结的特征)。第四个词汇单位:"波旁王朝爱丽舍宫的大钟把子夜唤醒",在这种代码中,表现的是一种"编成代码"的关于不义之财的意义"闪现"。因为,正如巴尔特说的,"作为暴发户居住地区的圣奥雷诺郊区,通过举隅法的使用,就是特指波旁王朝复辟的巴黎,一个财路不明不白、暴发户聚集的神秘地方:在那里,金子象恶魔一般无缘无故地冒出来(对投机钻营所下的象征性的定义)。"① 从一定意义讲,这种代码处理的是英美批评中习惯于称为"主题"或"主题性结构"的东西。

3. 象征代码

这种代码是关于文本中以不同方式和用不同手段有规律地重复的可以辨认的"集团"或结构。它最终产生地毯上占支配地位的图案。这样,第二个词汇单位"我沉浸在一个白日梦中……",就以和"白日/梦""相反的"或"对偶的"特征向人们提供了将发展为一个巨大的对偶的中心模式的第一个范例,小说不断地产生这种对偶结构,直到进入最高潮;关于"对偶"的性别概念(男/女)进入文本的总的意义之中。当然,对英美批评家来说,第二种代码和第三种代码是不易区分的。

4. 能确定行动结果的代码

这是有关"行动"的代码,② 从 proairesis,亦即"合理地确定行动结果的能力"这一概念中派生出来,这种代码也表现在象第二阅读单位"我沉浸在一个白日梦中"那样的序列中。

其中一种被吸引的状态（“我沉浸在……”）“已经暗示……某种事件将使这状态结束”，[③]也就是说，会出现承上启下的事件顺应着故事发展……然后发生了另一些事，改变了那种状态”。巴尔特对这种代码的阐述是极不严格的，他声称，既然能合理地确定行动结果的序列“不过是阅读技巧的结果”，即我们在阅读时注意到或“记录下”它们，积攒着叙述提供给我们的各种数据，那么，它们唯一确定的特征就是我们给予它们的每一名称，如“散步”序列、“谋杀”序列等。因此，既然“它的基础与其说是理性的还不如说是经验的”，[④]那么也就无须对其进一步阐述了。

5．“文化的”代码（或“指称性”代码）

这种代码表现为“格言的”、集合的、无人称的和命令的语态，它是为确立“公认的”知识或智慧这一目的服务的。第二词汇单位的短语“一个白日梦”又是一明证，它特指作者当作“常识”的那个公认的体系，这在第三词汇单位中更加清楚：“甚至在最热闹的晚宴上也超过了最浅薄的男人”。“人人皆知”作者的意思这一假定显然得到强调，而代码的功能在于：通过瞥见或“知晓”所指的东西，来证实公认的和权威的文化形式。这是最有争议的代码，而且最缺乏根据，特别是巴尔特又别出心裁地承认：“当然，所有代码都是文化的”。[⑤]这

① 《S/Z》，第21页。
②③ 同上书，第18页。
④ 同上书，第19页。
⑤ 同上书，第18页。

种说法对他的论点很不利，如果正确，那么，它就抹杀了这种代码的任何特殊性。

巴尔特对巴尔扎克短篇小说的分析从本质上说，已把“读者的”文本变为“作者的”文本。五种代码部署得非常集中，作为分解文本的力量，就如我们看到的，它们常常同时作用于同一个词汇单位。总的效果是把文本从其“背景”，从其语境，从历史研究和批评的传统强加给它的种种束缚中解放出来。但是巴尔特使用这种方法的那种大无畏精神却引起了一些疑虑。巴尔特的这套戏法中最不能令人容忍的一着，在某种意义上说，在于他把文化代码简单地看作五种代码之一，因而把其他代码（要不然会很容易被降为仅是一个总的文化代码的某些方面）提高到随心所欲的力量这种地位，在小说似乎要讲的内容之外，发出使人分心的破坏性的信号。

然而（这无疑是问题的要害），法国文学的现实主义大师不再是完美无损的了。事实上，他到头来根本就不是“现实主义者”。他的叙述没有向我们提供一个透明的、“纯洁的”窗口，透过它来观察文本“之外”的“现实”。相反，文本表明自己本质上和应用于文本的分析方法非常相似；它充满隐蔽的“造型”的手法，是一个哈哈镜长廊，还犹如一扇厚厚的彩色玻璃窗，这窗户把自己的色彩、形状毋庸置疑地强加于通过它可以瞥见的事物身上（如果确实有这样的事物的话）。巴尔特似乎要说，我们所看到的大部分东西其实都是窗玻璃上的，我们看的是这扇窗子，而不是窗外的东西；窗子起一种信息的功能，而不是媒介的功能，而且它不完全受作者的支配。

巴尔特从根本上反对那种观点，即认为文本具有一种由单一的作者注入其中的单一的意义，这当然是他对人们对个

人主义所抱的各种幻想所进行的更大攻击的组成部分。那种个人主义说到底，都具有政治的和经济的基础。把世界简化为只有一个向度的"单一的视野"，那种认为人类是（或应当是）单独的实体，每一个实体都好象是被个性的不可侵犯的领域所包围，而我们"个人的"权利，"个人的"心理，"个人的"性格都居于其中的观点，这些一定可以列入相当近期的、比较现代的观点。我们可以说，它们是两股互相联系的力量（新教和资本主义）的产物，其中个人和上帝的私人关系同他个人获取和保存金钱的权利出自同一个动机。

作者的个性和他的独创性这对孪生概念来自同一个渊源。现代（即文艺复兴之后）作者越来越倾向于把写作看成是他们个性的一种表现，甚至是延伸，而中世纪作者却不这样看。的确，个人的"作者"概念（作者的名字印在他所写的书上）在中世纪是没有什么地位的。当时，著作、故事、诗歌更容易被看成是集体事业的一部分，它们不表达个人的"观点"（正是这个短语意味着一个人的单独的看法），而是表达一种总的看法，它们是整个文化的产物。剽窃的概念就是一个明证，"集体的"中世纪社会实际上根本不知道这个概念，因为几乎觉察不到那种现象。但在现代个人主义的、自管自的社会中，它成了文学上侵犯所有权的罪行：一种偷窃。

换句话说，巴尔特反对那种认为能指和所指之间存在着"纯然"是肯定的种种关系的观点，这就使他最后反对"个人化"的资产阶级社会秩序，因为这种秩序就建立在那种肯定关系的观点上。这种社会秩序在这个基础上构筑自己的"现实"，同时也发现本身从政治上和经济上在维护和巩固这个基础。这种社会秩序的文学界（它的批评家）和文学界的"原材料"

(它的文本)都是这一过程的重要工具。通过把特定的一系列“经典”作品作为制度固定下来,并把在教育体制(它加工了社会的全体成员) 中对这些作品的合理“解释”作为制度固定下来,这样也就把一种对现实的特定看法作为制度固定下来,它显然就作为一股潜在的使一切“标准化”的力量起着作用。这正是《S/Z》想要瓦解的力量。此书首先表明,文本(因而也是全部“现实主义”的文本)并没有精确地描绘出一个“真实”世界的准确的图景;其次表明,对文本作出一种解释从而撕去那层帷幕,揭示出能指和所指的关系并非天真无邪的常规,(不管它在政治上得到多么大的支持) 并使我们感到现实真正属于我们,我们可以自由地塑造和重新塑造现实,这些都是可能的。

巴尔特最近高度评价日本文化,认为在这种生活方式中,能指比所指具有更高的地位。他的《符号帝国》(1970年)一书赞扬日本文化没有那种“内在的”现实(人们把它看得比“代表”它的外在符号珍贵得多),因为日本文化使它的成员免于西方的能指和所指关系的表里不一。但是我们应该说,西方也有自己的“极乐”方式。我们已经知道列维-斯特劳斯关于“野蛮人”零敲碎打的活动的概念和爵士音乐家的技法有着关系。巴尔特赋予批评家的作用可以说使批评家同爵士音乐家平起平坐,批评家是艺术家,他的艺术来自“既定的”材料,“既定的”能指(一个文本,一组和弦),但是它从这些材料中创造出新的所指,新的不是既定的现实,它在独创性和美的方面都超过原来的材料。我们可以说,这种艺术——关于能指而不是所指的艺术,是真正现代的艺术,不论它的现代性表现在极乐中还是表现在爵士乐中(撇开这两个术语的语文学或语义学的关系

问题不谈）。它还是真正革命的艺术，把这个术语用于《S/Z》是再恰当不过了。

我们已经知道，从语义的层次关注能指，这是格雷马斯著作的主要特征。他认为，从长远的观点看，能指和所指的关系从本质上讲是无限地往后倒退的。关系本身就在产生意义，而不是它所指的在它之外的任何"现实"世界产生意义：

> 因此，指示过程不过是这种从语言的一个层次到另一个层次的变换过程，也是从一种语言到另一种语言的变换过程。意义不过是这种可能会出现的编码变换。①

意义从符号的相互影响中产生，我们生活于其中的这个世界不是一种"事实"而是关于事实的符号，我们从一个系统到另一个系统不停地给这些符号编码和解码，上述这种观念当然也是《S/Z》的中心主题。这种观点来自巴尔特早先的兴趣，即全部人类的事务（例如，食物，服饰）②都渗透着编码行为，以及它的作用是人类活动中独一无二的。这种观点的结论是，我们生活在一个无法向我们提供"纯洁的"、"天真无邪的"语境的世界上。这是一个关于符号的世界，而不是经验的世界。因此，结构主义最终倾向必将是趋向一种适合于分析这种世界的科学。

---

① 格雷马斯：《意义》，第13页。

② 见巴尔特的"交流中的符号学因素"，第4卷，第91—135页，1964年。

4 符号科学

我们可以设想有一门研究社会中符号生命的科学；它将是社会心理学的一部分，因而也是整个心理学的一部分；我将把它叫作符号学(semiology，来自希腊语 *sēmeîon*“符号”)。符号学将表明符号是由什么构成，符号受什么规律支配。因为这门科学还不存在，谁也说不出它将会是什么样子，但是它有存在的权利，它的地位预先已经确定了。语言学不过是符号学这门总的科学的一部分；符号学所发现的规律可以应用于语言学，后者将在浩如烟海的人类学的事实中圈出一个界线分明的领域。

(费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，英译本第16页。)*

我认为我已表明，逻辑学在一般意义上只是符号学的别名，是符号的带有必然性的或形式的学说。

* 参阅高名凯译《普通语言学教程》中译本(商务印书馆，1982年)，第38页。

我用"带有必然性的",或形式的来描述这个学说,我的意思是指我们以自己的知识来观察这种符号的特征,从这种观察出发,通过一个我并不反对将其命名为抽象的过程,我们被引向极易犯错误的、因此在某种意义上决不是必然的陈述,这种陈述涉及的是,一种"科学的"才智,即通过经验而获得知识的才智所使用的全部符号的特征究竟是什么。

(查尔斯·桑德斯·皮尔士:《论文集》,第二卷,第二二七节。)

几乎在同一时期由大西洋两岸的理论家各自独立构思(正如我们在一些语言学概念中已注意到的那样)的"符号的科学"这一概念,已经成了过去二十年整个结构主义事业中最负成就的概念之一,而且很难把它和结构主义区别开来。符号学在英语中有两个意义相同的名词:semiology 和 semiotics,这两个词都用来指这门科学,它们的唯一区别在于,前者由索绪尔创造,欧洲人出于对他的尊敬,喜欢用这个名词;操英语的人喜欢使用后者,则出于他们对美国人皮尔士的尊敬。① 符号学的范围当然是极广泛的,从对动物的交流行为的研究(动物符号学)到诸如对形体交流(对人的行动和空间的文化需要的研究)、嗅觉符号("气味代码")、美学理论和修辞学这类指示系统的分析。② 大体说来,符号学的疆界(如果它有的话)和结构主义接壤:两个学科的兴趣基本上是相同的。从长远看来,两者都应被囊括在第三个容量很大的学科内。它简单地叫作交流。在这种前提下,结构主

① 见皮埃尔·格劳德:《符号学》中的精辟论述,第1—4页。

② 见恩伯托·埃科:《符号学的理论》,第9—14页。

义本身就成为一种和语言学、人类学、符号学相联系的分析方法。[①] 因此我想先简略地阐述一下符号学，然后再着重讨论符号学对文学研究者的某些意义。

我们已经表明，在人类社会里，语言明显地起支配作用并被普遍认为是占支配地位的交流手段。但是同样明显的是，人类也借助非语词手段进行交流，所使用的方式因而可以说或者是非语言的（尽管语言的模式仍然是规范的而且占支配地位的），或者是能够“扩展”我们关于语言的概念，直到这一概念包括非言语的领域为止。事实上，这种“扩展”恰好是符号学的伟大成就。朱利亚·克里斯特瓦说，“符号学所发现的是……支配任何社会实践的规律，或者如人们所喜欢说的，影响任何社会实践的主要强制力在于，它具有指示能力，即它是象语言那样表述的。”[②] 换句话说，没有一个人只是说话。任何言语行为都包含了通过手势、姿式、服饰、发式、香味、口音、社会背景等这样的“语言”来完成信息传达，甚至还利用语言的实际含义来达到多种目的。甚至当我们不在对别人说话时，或别人不在对我们说话时，来自其他“语言”的信息也争先恐后地涌向我们：号角齐鸣、灯光闪烁、法律限制、广告宣传、香味或臭气、可口或令人厌恶的滋味，甚至连客体的“感受”也有系统地把某种有意义的东西传达给我们。这种情况表明，人在世界上的作用，最重要的是交流。正如格雷马斯所说，他是信息的发送者和接受者：他收集并且传播信息。用萨皮尔的话来

---

① 参见巴尔特：《符号学的因素》，第11页；巴尔特提出应颠倒索绪尔规定的等级序列，把符号学定为语言学的一部分。

② 朱·克里斯特瓦：“系统与说话的主体”（载《泰晤士报文学副刊》1973年10月12日，第1249页）。

说，“每一种文化形式和每一种社会行为都或明或暗地包含着交流。”①

罗曼·雅各布森提出一种研究这众多的符号系统的方法，他首先考虑某些一般原则：

> 每一个信息都是由符号构成的；因此，称之为符号学的符号科学研究那些作为一切符号结构的基础的一般原则，研究它们在信息中的应用，研究各种各样符号系统的特殊性，以及使用那些不同种类符号的各种信息的特殊性。②

雅各布森继续说，对符号系统的研究，来自一个很低级的非常原始的感觉，这就是符号有两个方面：“一个是可以直接感觉到的指符（signans），另一个是可以推知和理解的被指（signatum）。”③ 这在本质上和索绪尔对能指和所指的区别没有什么两样：两种因素都作为符号的“不可分解的统一体”的两个方面发生作用，它们之间可能存在的各种各样的关系形成了符号学结构的基础。

事实上，美国符号学的创立者、哲学家皮尔士（1839—1914年）提出的复杂的符号分类法，根据的恰恰是指符和被指或能指和所指之间表现出的每一种不同的关系。因此，他认为，他面临的不过是逻辑本身的基础而已。

因为，在皮尔士看来，逻辑独立于推理和事实而存在。它

---

① 萨皮尔：《语言、文化和个性文选》，第104页。

② 雅各布森：《语言和其他交流系统的关系》，见《文选》第2卷，第698页。

③ 同上书，第699页。

的基本原则不是公理而是“定义和划分”[①]，而这些最终来自符号的性质和功能。所以，我们可以把逻辑看作是“关于符号的一般必然规律的科学”。[②] 逻辑因而就是符号科学。

符号或表现体(representamen)是“某种对某人来说在某一方面或以某种能力代表某一事物的东西”[③]：它是“确定另一事物(它的解释者)去特指一个它所特指的对象(它的对象)的任何事物”。[④] 因此，符号代表某一事物(它的对象)；它对某人(它的解释者)来说代表某一事物；最后，它在某一方面(这方面称为它的场所)对某人来说代表某一事物。表现体、对象(object)、解释者(interpretant)这些术语因此可以看成是指符号借以指明的手段；它们之间的关系决定了符号化(semiosis)过程的确切本质。

皮尔士认为，这种关系通常包括三种因素，表现体或符号、对象和场所(ground)，它们处在三种“三合一”的结构或“三位一体”中，而第四种因素、解释者则在一旁察看：这三种结构是

> 1．“比较的三合一关系”或称建立于符号类型的基础之上的诸逻辑可能性。这些关系一种叫做性质符号(qualisign)，也就是一种一旦包含在符号中并作为符号而起作用的“性质”；另一种叫做单一符号(sinsign)，亦即单独地(正如前缀 sin 所表明的那

---

① 《皮尔士选集》第 8 卷，第 149 节。
② 同上书，第 2 卷，第 227 节。
③ 同上书，第 2 卷，第 228 节。
④ 同上书，第 2 卷，第 303 节。

样)作为符号发生作用的一个实际事物或事件；还有一种叫做法则符号(legisign)，就是作为符号起作用的法则(即不是以单独对象的形式出现，而是作为一套规则或原则的抽象活动：语法在语言中就作为反复出现的法则符号而起作用)。

2．“表演的三合一关系”包括现实世界中的现实的实体，以场所的类型为基础。这种关系中一种叫做图像(icon)，它是某种借助自身和对象酷似的一些特征作为符号发生作用的东西；另一种叫做标志(index)，它是某种根据自己和对象之间有着某种事实的或因果的关系而作为符号起作用的东西；还有一种叫做象征(symbol)，这是某种因自己和对象之间有着一定惯常的或习惯的联想的“规则”而作为符号起作用的东西。

3．“思想的三合一关系”，以对象的类型为根据。它们中一种叫做修辞素(rheme 或 seme)，这种符号表示解释者一旦有机会激动或诱发对象，他就可能理解对象。另一种叫做分送(dicent，或 dicisign 或 pheme)，它传达关于自己对象的信息与那种其本身产生信息的符号相对立；还有一种叫做中项(argument)，这种符号的对象最终不是单独的事物而是法则。

皮尔士继而又提出上述九种类型的符号可能产生各种各样的组合，它们可以分为十大类：例如，分送—象征—法则的符号(命题)；修辞—标志—单一的符号(自发的呼喊)；分送

—标志—单一符号(风标)等等。这十大类符号的基本组合最后又细分为六十六种，这些种类在皮尔士对逻辑的分析和对逻辑的系统化过程中具有十分重要的意义。

皮尔士体系的复杂性显然在于，从他的观点出发，任何事物只要它独立存在，并和另一种事物有联系，而且可以被“解释”，那么它的功能就是符号。这就意味着，皮尔士的符号概念能有效地发挥作用的一个最重要的领域将是认识论：对“认识”过程本身的分析；对知识是怎样获得的分析。为简便起见，同时也由于这个问题在我们关于现实世界的经验中所占据的核心位置，大多数皮尔士的解释者如今倾向于集中研究皮尔士的理论在这一领域中的应用。根据皮尔士的观点，知识存在的框架是通过第二类“三合一的”符号关系：图像、标志和象征，是从命题的断言中产生的。因此它的重要性要求我们对其作进一步的考察。

在图像中，符号和对象的关系，或者能指和所指的关系，用皮尔士的话来说，表现出“某种性质的共同性”：由符号显示的关于图像的一种一致性或“适合性”被接受者所承认。因此，图表或绘画和其主题具有图像的关系，因为它和主题相象：它以图像模式成为其主题这个所指的能指。

在标志中，关系是具体的，现实的，通常是前后因果关系。能指对其所指的关系是以标志的方式体现出来的。敲门是某人到来的标志，汽车喇叭声以同样的方式成为汽车到来的标志。烟是火的标志。风标则是风向的标志。

就象征而言，能指和所指的关系是武断任意的；它需要解释者的创造指示关系这种积极配合。当然，根据索绪尔的观点，我们可以说：这种方式的符号的重要而系统化的现象发生

在语言中。我可以指着或看着一片树叶，说这是树的标志；也可以说我的关于树的图画或图表是树的图像，但是如果我说出“树”这个词，它就是树的象征，因为在这个能指中，没有固定的、必然的“象树一样”的性质：它和现实的树的关系从本质上说是武断的（或用皮尔士的话说，“强加的”），唯一支撑这种关系的是它在其中出现的那种语言结构（这只有它的解释者才理解），而不是它特指哪一个外在的经验领域。

有一点必须指出的是，“三合一”的关系并不是包括互相排斥的符号类型，而是包括符号和对象或能指和所指的三种关系模式，它们共同存在于一个分成等级的形式之中，其中一个不可避免地支配着另外两个。正如雅各布森看到的，我们可以有各种象征的图像、图像的象征等等，而符号的占支配地位的方式的本质最终取决于它的语境（如在电影中使用汽车喇叭以表明宽慰、安全，而不是危险、灾难，等等）。因此，按照认识论来说，交通信号可以说是把标志（指出一种情境，要求立即作出具有因果关系的行动）和象征（在我们社会，红色表示“危险”“停下”；绿色则表示相反，这些其关系为武断随意的颜色作为象征在交通信号系统中处于二元对立状态）结合起来。

皮尔士的分析在关于符号的种类、符号发生作用的方式，以及我们使用符号必须经历的程序等方面告诉我们许多东西。他的理论的极端重要性和他对这个课题的论述的深刻和广泛说明：他对符号学理论所作出的巨大贡献应该普遍受到人们的承认。最近人们对这一课题越来越感兴趣，这最终可能会使人们承认他的真正地位。

同时，我们还听到其他许多学者在这方面的呼

声①，由于缺乏一种为人们普遍接受的符号学理论，我们现在从美国回到欧洲，从符号学的一个"创始人"转到另一个创始人那里：看看索绪尔提出的那个语言交流模式，或许会进一步得到有益的见识。

在符号学方面，罗朗·巴尔特是索绪尔的一个最强有力的解释者。他在《当代神话》②这篇论文中提出，任何符号学的分析必须假定能指和所指这两个术语的关系，即它们之间不是"相等"的而是"对等"的关系。我们在这种关系中把握的，不是一个要素导致另一个要素的前后相继的序列，而是使它们联合起来的相互关系。就语言而言这种音响-形象（能指）和概念（所指）之间的"结构关系"（我在前面已经讲述过）组成了索绪尔所谓的语言符号。就非语言的系统而言，巴尔特说，这种能指和所指的"联想式的整体"构成的只是符号。

他举一束玫瑰花为例。我们可以用它来表示激情。这样，一束玫瑰花就是能指，激情就是所指。两者的关系（联想式的整体）产生第三个术语，这束玫瑰成了一个符号。我们必须注意：作为符号，这束玫瑰不同于作为能指的那束玫瑰：这就是说，它不同于作为园艺实体的一束玫瑰花。作为能指，一束玫瑰是空洞无物的，而作为符号，它是充实的。使其充实的（用表示行为）是我自己的意图和社会的常规及渠道的本质之间的结合，这种常规和渠道为使我达到目的而提供了一系列的

---

① 1973年10月5日、10月12日两期《泰晤士报文学副刊》以"讲故事的符号：符号学概览"为标题载有专文，从中可以清楚了解到，近年这方面发表的著作所涉及的范围。厄姆贝托·埃科的近作《符号学的一条原理》对于当前符号学的进展状况有一番很好的尽管不免抽象的叙述；而皮埃尔·格罗德的《符号学》，虽然不甚新颖，但是论述了一些核心问题，也值得一读。

② 《神话学》的最后一节，见《神话学》，第109—150页。

手段。虽然挑选的范围广泛，却是惯例化的，因此是有限的，它提供了一套复杂的表示方式：

> ……举一块黑色的鹅卵石为例：我可以使它以几种方式表示，它是纯粹的能指；但是如果我用一个确定的所指来衡量它（例如，关于死刑的无记名投票表决），那么它就成为一个符号。①

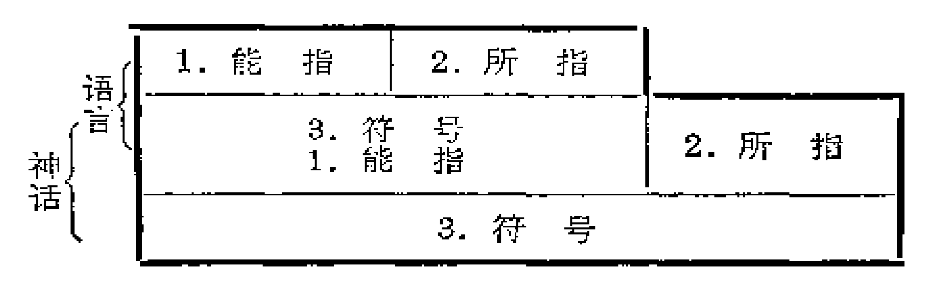
但是，表示的过程并没有到此结束。巴尔特继续思索“神话”在社会中的表示方式（就如我们在上面看到的，他所谓的“神话”不是指“古典的”神话学，而是指一个社会构造出来以维持和证实自身的存在的各种意象和信仰的复杂系统：即它的“意义”系统的结构）。

他认为，就神话来说，我们又一次发现上述那种鼎立的指示活动：能指、所指，以及它们的产物：符号。然而，神话非同一般，因为它必定作为第二级的符号系统发生作用。它建立在它之前就存在的符号链上。在第一系统中具有符号（即能指和所指的“联想式的整体”）地位的东西在第二系统中变成了纯粹的能指。因此，如果说语言为我们所谓第一级指示行为（如在一束玫瑰那个例子中）提供了模式，那么第二级的（或神话的）指示行为的模式则更为复杂：

> 一切都发生了，似乎神话把第一级指示的形式系统丢在一边。因为这种单方面的举动对神话分析

① 巴尔特：《神话学》，第 113 页。

举足轻重，所以我以下列图表将它描述出来，当然，大家会明白这张表格仅是比喻而已：



换句话说，神话之发生作用，在于它借助先前已确立的①（"充满"指示行为）符号并且一直"消耗"它，直到它成为"空洞的"能指。巴尔特一个最著名的例子如下：

> 我坐在理发店里，有人给我一期《巴黎竞赛画报》。封面上有一个身着法国军服的黑人青年正在致军礼，双目向上，可能凝视着飘扬的三色旗。这就是画面的全部意义。但是，不管是幼稚与否，我非常清楚地看到它对我指示的东西：法国是一个伟大的帝国，她的全体国民，不受种族歧视，忠实地在她的旗帜下效力，这个黑人在为所谓他的压迫者服务时表现出来的热忱，再好不过地回答了那些诋毁所谓的殖民主义的人。因此，我又遇到一个更大的符号系统：有一个能指，其本身已由先前一个系统形成（黑人士兵致法国军礼）；还有一个所指（在这里是故意把法国性和军事性混合一起），最后还有一个通过能指而获得的所指的存在。②

① 《神话学》，第115页。

② 同上书，第116页。

巴尔特继续指出，神话中的这第三个术语（在语言中我们会叫它符号）应该称为指示行为(signification)，第一个术语（能指）应称为形式(form)，第二个术语（所指）应称为概念(concept)。因此，在第一级指示行为，亦即语言的指示行为中，能指对所指的关系生成符号，而在第二级的指示行为，亦即神话的指示行为中，形式（即第一级的符号）对概念的关系生成指示行为。

当然，有了指示行为，我们就遇到一个无比强大的（因为是隐蔽的）意义的生产者，使人感到"上帝赋予的"或"自然的"现实压倒了一切，这主要因为我们无法正常地感知创造这种现实的过程。巴尔特对符号化过程的分析，经由索绪尔过渡到这个层次，开始把我们带到"幕后"，好象我们自己在构造这个世界。

我们可以通过巴尔特把这个概念应用于我们习惯地称之为"外延"和"内涵"的指示过程，而看到它的有效性。所谓"外延"，我们通常是指使用语言来表明语言说了些什么；"内涵"则意味使用语言来表明语言所说的东西之外的其他东西。当然，"内涵"是语言的"文学的"或"美学的"使用的主要特征。在巴尔特看来，内涵代表外延的"换档加速"，就如神话是普通指示行为的"换档加速"一样。这样，当那个从先前的能指-所指关系中产生的符号成了下一个关系中的能指时，内涵便产生了：

> 于是第一系统成了外延这个层次，第二系统……则是内涵层次。因此，我们要说，内涵的系统是

一个其表达层（即能指）本身是由指示系统构成的系统：内涵的一般情况当然是由各种复杂的系统构成的，而语言则形成了这些复杂系统中的第一系统（例如文学的情况就是如此）。①

总之，内涵的能指是由外延系统的符号（和所指有关的能指）组成的，这就使内涵，因此也使一般的文学成为“第二级指示系统”之一，我们有意地把它加在“第一级”语言系统之上。

还有一种颠倒的情况，先前的能指-所指的关系生成的符号成为后来的关系中的所指。在这种情况里，“第二级”系统成为一种元语言，这是符号学本身的情况，它作为元语言在它对符号化过程的研究中发生作用。

人类在任何关于符号结构的阐述中都是一种老于世故的和不分优劣的符号制造者。正如列维-斯特劳斯和其他人的著作所指出的，人类活动的任何方面都具有作为符号，或成为符号的潜能；我们只须按照上述这些过程，把这种潜能“激动起来”就行。正如厄姆贝托·埃科所说，符号就是任何可以拿来“有意义地代替另一种事物的东西”。② 因此，在人的世界中没有什么东西纯粹是功利的，甚至连最普通的建筑也以各种方式组织空间，这样，它们就起指示作用，发出某种关于社会优先考虑的事项、这个社会对人的本性的各种先决条件、政治、经济等方面的信息，除了对提供蔽身之所、娱乐、医疗等问题的公开的关心以外。全部五种感官：嗅觉、味觉、触觉、听觉、视觉，都可以在符号化的过程中发挥作用：即作为符号的制造者和

① 《符号学的因素》，第89—90页。第一个圆括号是我加的。

② 同上书，第7页。

接受者。香水的用法，一种质地的织物在制作衣服中的使用，由烹饪产生的不同口味，表示地位、地区、“身分”、“异国情调”，方式方法真是多种多样。而且，每一种感官和其他感官一起对旨在以不同的等级序列处理它们的符号系统作出反应。可以设想，存在着关于烹饪的语言，其中每一顿饭就是言语，与此有关的味觉是被探讨得最多的感官，尽管视觉和嗅觉也有它们的作用。同样，无疑也有关于香水的语言，因为巴尔特详细描述了（在他的《时装的系统》中谈得相当复杂）“服装式样”的语言，以及描写一般服装式样的语言。[①]然而，正如雅各布森所说，“人类社会中最社会化、最丰富和最贴切的符号系统显然以视觉和听觉为基础。”[②]

听觉符号在特征上与视觉符号有本质的不同。前者把时间而不是空间作为主要的结构力量。后者使用空间而不使用时间。听觉的、“时间的”符号就其特征而言，倾向于象征，视觉的、“空间的”符号在特征上则倾向于图像。得到充分发挥的听觉符号，在艺术方面产生了口头语言和音乐等重要形式。视觉的和空间的符号则产生绘画、雕塑、建筑等艺术形式。当然，在这粗略的概括之外，还有使这两者结合起来的艺术形式：戏剧，歌剧，电影，电视等。

符号或者可以由身体有机地产生，或者可以借助身体在技术上的延伸，工具化地产生。语言是最“纯粹的”有机的符号系统。它的每一方面都可以指示，而且它完全是借助身体产生出来的。当我们称为媒介的身体的“延伸部分”使一种有

---

① 参见巴尔特在《符号学的因素》中对服装、食物、汽车和家具的“指示系统”的阐述，第25—30页。

② 雅各布森：《语言和其他交流系统的关系》，第701页。

机的因素成为支配其他因素的东西（电话对声音就有这种影响；无声电影对身体的姿势也有相同的作用）时，那么，它不可避免地要影响话语的性质。这就是说，媒介开始影响信息。当这种情形采取极端的形式时，我们会发现我们不是面对一种简单地传播预先包装好了的信息的媒介，而是面对具有自己"生命"的（即具有信息的）自主的符号系统。

这种过程的一个最重要的例子是语言的书写系统。尽管我们长期以来习惯于我们自己的书写系统，但是，毫无疑问书写并不是简单地记录我们的语言。正如雅各布森说的那样：

> 书面语言易于发展自己特有的结构性质，以致两种主要的语言变体——言语和文字的历史充满了互相排斥和互相吸引这种时而剑拔弩张、时而握手言欢的辩证现象。①

因此，当我们探讨符号学可以对文学研究贡献什么这个问题时，书写的"特有的结构性质"显然变得极端重要了，因为它们在符号方面形成任何书写作品所要交流的东西的主要部分。书写毕竟兼有两种类型的符号。通常以听觉方式出现的语言，当它被记录下来或印刷成文字时，就成了视觉性的了。因此，在听觉符号把时间作为结构力量这一举动上，还要加上（在某种意义上说，这种过程也是一种归纳）视觉符号对空间所作的承诺。这样，书写就赋予语言以言语所不具备的直

---

① 雅各布森：《语言和其他交流系统的关系》，第706页。

线性、系列性和空间的物理存在。如上所述，听觉的“时间的”符号在特征上倾向于（用皮尔士的话）象征，而视觉的“空间的”符号则倾向于图像。因此，在书写中，两种类型的符号始终存在而且具有指示功能。

因此，书面形式的语言的两种独特的体裁——诗歌和散文，除了发布有关它们内容的象征信息外，还借助印刷术的视觉手段发布关于它们本质的图像信息。诗歌是以不同于散文段落的那种形式“定型的”；小说则“看上去象”小说，而不象教科书。作家既可以增进这种图像信息的强度，也可以根据书写“内容”所发布的象征信息来降低图像信息的强度，这取决于作家意欲发布的总的信息的性质。

例如，侦探小说家通常最关心内容，他会觉得超出“这是侦探小说”这一信息的任何图像信息不过是一种干扰而已。另一方面，象乔伊斯那样的小说家可能希望提高总的信息的图像水平，以便造成紧张、讽刺、社会评论等。因此，在《尤利西斯》的以下这一段中，“这是一部小说”的图像信息突然发生变化：

沉默寡言者的双眼。别介意。可能等他明白后才抱歉。这样推他一把。

谢谢你。今天早晨我们多么崇高。

在爱尔兰大都市的心脏

在纳尔逊大厦的立柱之前电车

缓行了，调轨，换成无轨电车，

向布莱克罗克，金斯唐和多尔凯，克罗斯基，拉思加和特雷纳尔进发……

戴皇冠的人

邮电局门廊下，擦皮鞋匠吆喝着，擦拭着……[1]

这样从“这是小说”变成了“这是报纸”。

布鲁克罗斯的小说《穿过》也使用了高度的图像交流：

除非镜子被搬到

突然隔离的地方

看不到心灵背后

的

任

何

东

西

而且

根本没有叙述者尽管这只是说话的方式而已因为文本似乎已经产生但是存在的程度各不相同要么竭力投身于或仔细看着历时共时的空间要么

象阿里·诺雷宁那个

没胡须的马克思

专心于语音的能指链

他不做笔记而双目凝视

专心致志的目光把那能指链砸断

但是它需要调节。[2]

① 《尤利西斯》，第107—108页。 ② 《穿过》，第32页。

在下面的诗歌里，E·E·卡明斯和威廉·卡洛斯·威廉斯都依赖于视觉的、图像的符号，将其视为总的信息的重要组成部分：

“当然仅次于上帝美国我
爱你这片朝圣者的大地等等哦
说你能借着晨曦看到我的
国家几个世纪动荡不定
再也没有我们应该担心的东西
用每一种语言甚至聋哑
你的子孙们欢呼你光荣的名字
一定用啊呀和口香糖
为什么要谈论美有什么能
比那些英勇而幸福的死者更美
他们象狮子一样冲向狂暴的屠杀
他们死了也一直在想
自由的呼声会沉默吗？”

他说。猛地喝下一杯水

e·e·卡明斯

这只是说

我已吃掉
那在
冰箱里的
李子

而这
你可能
省下来
当作早餐

原谅我
它们太好吃
那么甜蜜
那么冰凉

威廉·卡洛斯·威廉斯

卡明斯的诗使用视觉手段来传达这样的信息："这段写作是没有形式的"（他习惯于把自己的名字写成e. e. cummings，这同样表明他试图在视觉上抹去一个侵入的自我）。[①] 同时，在听觉方面，这首诗的"诗的"形式当然是高度结构的韵脚和韵律的安排，按传统的看法，是一首十四行诗。因此，由象征模式发布的"这是十四行诗"的信息明显地被图像模式发布的关于无形式的信息（即这不是一首十四行诗）所压倒，正如（这可能是这首诗的"总"的信息）继承下来的、传统的社会形式被政治家的花言巧语所掩盖和压抑了一样。由于战争而导致的最终贬降，似乎是在于语言的形式力量的土崩瓦解：构成诗的内容的主体的爱国主义的赞歌和口号的残余。

---

① e·e·卡明斯是以不用大写首字母，词与词任意连缀，以及改变词性、并运用一种与众不同的排印体著称的诗人。因此上诗中，上帝和我都被作者改用小写体字母书写。——译注

在威廉·卡洛斯·威廉斯的诗歌中，我们看到几乎相反的过程。在这首诗中，“这段书写构成诗歌”亦即“这些词的意义超出它们表面的意思”这一视觉图像信息，把一种新的令人激奋的情境强加于本来会是平平庸庸的一篇写作。同时，那种散发出来的象征符号缺乏我们的文化引导我们去寻找或期望的“诗歌性质”的任何标志。通过这些手段，这首诗可以使我们思考人们的那些期望究竟是什么，我们是否真正地赞同它们。这甚至还使我们思考赋予“诗歌”以“意义”、却不赋予其他的表达形式以意义的社会惯例的本质究竟是什么。这两首诗都如此使用了图像手段，所以它们从根本上说是激奋人心的。①

这当然不是说，由于或多或少地特指它们自己，这种诗歌是极不寻常的。我们已不止一次表明，在某种程度上说，所有文学的艺术作品都是自己指自己。这似乎可以得出这样的结论，假定语言的模式占支配地位，那么，凡是对语言的“美学功能”是合理的东西，对一般符号系统的“美学功能”也一定是合理的。正如雅各布森说的那样：

> ……内省的符号化过程，亦即指示自身的一种信息，和符号系统的美学功能不可分离地联系在一起。②

---

① 卡勒饶有兴趣地讨论了威廉斯的诗歌（见《结构主义诗学：结构主义》第175—176页），上述的叙述是对他的讨论的一个回答。显然，尽管我同意那种“当作为一首诗写在纸上时，意义的规则便发生作用”的说法，但是我不同意卡勒的结论：“因此我们必须用一种新的功能来证明诗歌。”对我来说，诗歌的“证实过程”在于诗歌从内心对“意义的规则”提出质疑。它涉及的是诗歌本身的地位和决定着我们诗歌语言作出什么样反应的社会过程。

② 雅各布森：《语言和其他交流系统的关系》，第704页。

换句话说，如果文学至少存在于一部分因其指示自身而不能以“正常”方式进行指示的符号之中，那么任何其他符号系统的“美学功能”或许可以说都以同样的方法系统地打破了指示行为的“规则”。而且，这些“规则”不仅需要一个能指（或曰signans）超出自身去特指一个所指，它们还要求能指毫不含糊地这样去做。然而，在语言的美学使用中，正如我们已经看到的，能指表现出高度的“多元性”：即高度的模糊性。而且，正如埃科所说，“从符号学的观点看，模糊性必须作为违反代码规则的一种模式来加以界定。”①

我们似乎可以说，在对全部“美学功能”进行符号分析时，必须在它们身上看到一种悖论：把违背规则作为规则固定下来（读者会记得，这个概念和雅各布森的诗歌是“对普通言语的有组织的违反”的观点十分接近）。如此看来，艺术似乎是把“信息”组合到一起的方式，目的在于产生“文本”，在这种文本中，含混性和自我指称不断增长并“被组织起来”，正如埃科观察到的，成为这样的情景：

(1) 在不同层次上，许多信息被含糊地组织起来。
(2) 各种含混遵循一个精确的规划。
(3) 任何一个信息中正常的和含混的手段都对所有其他信息中正规的和含混的手段施加语境的压力。
(4) 由一个信息违背一个系统的“规则”的那种方式和其他信息违背其他系统的规则的那种方式是一致的。

结果产生了一种“美学的个人习语”，一种艺术作品独具的“特

① 埃科：《符号学理论》，第262页。

殊语言”。它在观众身上引起一种不断地“把它的外延转变为新的内涵”的“宇宙”感(即意义的层次一经确定，便无终止地在每一个已确立的意义层次之外活动着)。的确，这个过程和巴尔特在论述神话时描述的过程有许多相似之处。在这样的过程中，在指示行为的一个层次上已经作为符号确立起来的东西可能被“耗尽”，这样，它就成为另一层次上的能指，它显然进一步证实了巴尔特的看法，内涵是建立在外延基础上的“第二级”的指示系统。① 埃科似乎表明，美学的信息是作为一个从一个层次过渡到另一层次的不中断的“多级”指示系统而发生作用的，它的外延不断地变成内涵，永无止境。所以，我们决不会完成美学信息的“最终的”解码或“阅读”，因为每一种含混都在其他层次上生成同样性质的“规则的违背”，而且不断地要求我们支解并重新组合艺术作品在任何时候“正在说”的东西：

> 一般艺术经验还告诉我们，艺术不仅诱发感情，而且还进一步产生知识。只要纠缠在一起的各种解释开始相互作用，文本就迫使我们重新考虑常规的代码和它们转变为其他代码的各种可能性。②

这一过程显然和巴尔特在《S/Z》一书中采用的过程相似。这个过程的结果是，读者越来越意识到代码中存在着各种新的“符号的可能性”。因此，他不得不“重新思考”代码的整体排列，并最终“重新思考”它们为他编码的这个“现实”的整体排列。用

① 埃科：《符号学理论》，第271页。

② 同上书，第274页。

巴尔特的话来说，读者在新发现自己作为作家的能力之后，不仅开始以不同的眼光"看待世界"，而且还学会了如何创造一个新世界："通过增进他的关于代码的知识，美学的信息改变了他对代码历史的观点，因而也促进了符号化过程。"①美学的信息这样就和任何语言一样具有双重功能：它在方式上既是感情的（或情感的）也是认知的。②在某种意义上说，我们又回到维柯和列维-斯特劳斯那里。象神话一样，艺术不单纯是现实的"粉饰"，它是认识现实、处理现实、改变现实的一种方式。

这并不否认艺术的主要形式对"外在的"不变的世界负有直接的固定的义务。一本书总是象一个窗口，从那里可以清楚地看到这个世界。书中，能指似乎总是直接地、明确无误地指向所指。但是正如我们看到的，结构主义和符号学的主旨是，即使在那些作品的目的完全是现实主义的事例中（如巴尔扎克的侦探小说《萨拉西纳》），写作的这种"透明性"，文学的这种"单纯性"仍不过是幻想。俄国形式主义批评家维克多·什克洛夫斯基在一部小说（"书信体"小说《动物园：或不是情书》）中通过使主人公（给情人写信的男人）不断地提示任何艺术必不可少的自我反思的特征，迫使作品揭露自身缺乏单纯性或透明性：

对待艺术有两种态度。

---

① 埃科：《符号学理论》，第274页。

② 参见皮埃尔·格劳德的论证：就符号学来说，任何文化的经验模式都向"两极"发展，即认识的模式和情感的模式。它们的关系是成反比的（一个模式的经验多，另一模式的经验就少）而且决不会互相排斥。它们主要借助两种互相密切联系的表达功能：指称的（认知的）和情感的（感情的）功能在指示系统显示出来。见《符号学》第9—18页。

> 其一是把艺术作品看作世界的窗口。
>
> 这些艺术家想通过词语和形象来表达词语和形象之外的东西。这种类型的艺术家堪称翻译家。
>
> 其二是把艺术看作独立存在的事物的世界。
>
> 词语和词语之间的关系、思想和思想的反讽，它们的歧异——这些是艺术的内容。如果一定要把艺术比喻为窗口，那么，它只是一个草草地勾勒出来的窗口。①

当艺术这个"草草地勾勒出来的窗口"出现在"最象窗口的"艺术形式，亦即由书信组成的小说中时，这种提法的符号学意义就具说服力。在小说中，有些信件显然是什克洛夫斯基和一个确有其人的妇女真实的书信往来，而且其中一封信（是"违背规则"的含混性的最典型的例子）甚至"被用笔勾去"——尽管字迹清晰可辨——希望读者"掠"过它读下去。这部作品显然表明，没有一部作品是透明的；所有作品（即使在"被涂去"时）都起指示作用。只要它这样做，它就成为一种制造结构的、媒介的力量。在这个过程中，真实的信转化为"文学"，真实变成虚构，"现实生活"变成小说的一部分。因此，主人公绝望地抱怨说：

> 我多么想只是客观地描述事物，
> 就好象文学从不存在；
> 只有那样，你才可以进行文学写作。②

---

① 《动物园：或不是情书》，理查德·希尔登译，第80页。

② 同上书，第84页。

但是，那种质朴的"文学性"当然不可能再有。我们现在决不可能以文学似乎从不存在的姿态使用词语。

某种文学具有独创性，某种文学是现实主义的，某种文学的描述精确，这类说法以此看来最终都站不住脚。对符号学家来说，大多数文学作品，在发布有关它们自身的信息时，还不断地提示其他文学作品。正如米利亚·克里斯特瓦指出的，任何"文本"都不能完全"脱离"其他文本。它将卷入她所谓的所有作品的"文本相互作用性"(intertextuality)。

这就导致符号学提出的关于文学的本质的一个最重要的论点。书籍最终描绘或反映的，不是现实的物质世界，而是归为其他范畴的，亦即归为写作活动的形式和结构的世界：作为文本的世界。然而，令人惊奇的是，文学至少在西方仍然是一种极有特权的指示形式。我们的教育体制（有些人还会加上支持教育体制同时又受益于教育体制的政治体制）不断地把这个世界的"文学的"翻版说成是"真实的"，赋予它支配一切、制造结构的地位，并且要求其他所有关于这个世界的翻版都适应于文学的翻版。所以，我们试图把我们所有的经验都加以"文学化"，把它归为某种类型的"书籍"：就象有人提出的那样，这是一个自文艺复兴以及随之而来的书本工业的发展以来就一直和我们连在一起的过程。[①] 然而，假如任何东西都具有指示能力，为什么文学的方式应该占支配地位呢？它的支配地位的本质是什么？雅各布森所谓的书面符号的"独特的结构性质"对我们产生了什么影响？

① 参见马夏尔·麦克鲁汉：《居顿伯格星系》(伦敦，1962年)。

关于写作的符号学这一方面最吸引人的论点之一是由雅克·德里达提出的。他提出要创立一门书面符号的“科学”，叫作语法学。他的三本著作《语法学》、《文字和差异》和《声音和现象》（均出版于1967年）事实上代表了在对写作的本质和地位进行重新估价这一问题上的一场持久的论争：要求人们不要根据传统把写作看作是言语的外在“服饰”，看作是声音的简化的“编成代码的”翻版，它在口头和听觉的表现中，“纯粹的”存在通常受到高度的重视（正如柏拉图在《斐多篇》中介绍的那样），但它本身却被视作为一个实体。

在德里达看来，我们把声音作为主要的交流工具的传统观念，还使我们陷入给人造成假象的“关于存在的形而上学”的泥坑中，抱着一种幻想：我们最终能够“一劳永逸地同客观事物面对面地相遇”。① 这就是说，存在着某种终极的、客观的、不需要媒介的“现实世界”，我们可以获得关于这个世界的具体知识。德里达认为，这种关于“存在”的信念是限制我们理解世界的主要因素：它不正确地认为，尽管我们的经验总是破碎的，但在某个地方必定存在一个能够拯救人、给人带来正义的整体，我们把它体现在自己身上，就有了人这个概念，把它体现在我们之外的事物上，就有了现实这个概念。这种渴望认可并保证了这样的信念：能指和所指之间存在着必然的联系，而且这些联系最终都被禁锢在一个“有意义的”、完全不能分割的、生成现实世界的统一体中。②

然而，德里达认为，这种“人道主义”世界观，它的中心

---

① 詹姆森：《语言的囚所》，第173页。詹姆森关于德里达的记述（第173—186页）极有价值。

② 《文字和差异》，第41—44页和第409—411页。

——“人”（确切说是欧洲人）在本世纪已经寿终正寝。这个世界的分裂事实上导致了欧洲人继承下来的能指和所指关系系统的分裂。因为如果不存在超验的、终极的因此占支配地位的所指（即人的本质），那么指示行为的整个范围必将大大地扩展，世界不再限于和决定于一种继承下来的意义的模式（传统的词和意义的“网络”）。也就是说，它不再以语音为中心。通过对写作的分析可以培养和鼓励这种分裂以及随之而来的“意义”的潜能的发挥。

因此，我们可以把德里达的著作同巴尔特的著作联系起来，因为它们都表明符号学强调写作的独特性和新发展的特征。一旦“符号科学”证明，书写符号系统不是简单地作为观察已经确立的“现实”的透明窗户，那么，就可以把它看作是它自己的本身具有内容和独一无二的特征的符号系统。

这就产生了各种各样的后果。首先，它提高了我们对书面或印刷的词语的本质的“认识”水平。例如，我们开始认识到所有文字在处理和包容书写过程中那些公开的或隐蔽的意象时所达到的限度（上面引证的威廉·卡洛斯·威廉斯的诗《这就是说》是很好的例子，但是稍稍浏览某些传统的小说“规则”也可以找到同样的结论：书信体、作者的“闯入”或“无所不知”，斯特恩的《特里斯特拉姆·香迪》使用并嘲讽的那些技法等都可以证实这一点）。我们还开始认识到迄今为止，文字从欧洲文化观（它把自己看作人在世界上的作用的真正决定者）中所得到的是什么样的地位。总的说来，欧洲的教育制度把阅读和写作能力作为首要的技艺（这是在教育史上唯一长期以来一直受到鼓励和赞赏的技艺），这暴露出它是许许多多的问题的先决条件。但是最重要的结论是，不需要再把写作看

成是在它之外的另一事物的替代物：一个寻求所指的能指，它在“情感”和“认知”、“感情”和“指称”、虚构和事实这两极之间穿行，是永远作为第一级“存在”的“服饰”的第二级因素。

德里达提出一个从对（他所谓的）差异(différence)和延期(différance)的区别中产生出来的概念，来取代现在受到冲击的关于文字的概念。

差异（英语为 differentiation）是语言工作的原则：是我们已经涉及到的“二元对立”的过程，或对语音的音位差异的感知。正如索绪尔所说，“在语言里只存在差异”。德里达认为，求异或者区别也就是延迟（法语的 différance 在英语中是延期之意）：去推迟，去拖延，在实体之间找出可以使一个实体特指另一个实体的特征，这就是说，它介入了制造结构的过程。

德里达认为，书写似乎介入其中的这个“延迟”过程（书面语代替口头语）其实也应用于口头语本身。这就是说，差异（或特征）中的语言根基也蕴含着对延期（或延迟）的承诺。因此，言语不可能作为书写这个影子的现实，因为言语本身似乎就是某种先前的指示行为的影子，它在一种无限度的回归之中显露出“踪迹”。事实上，任何事物都没有绝对的存在的“纯粹性”。言语和任何符号系统一样，是“不纯洁的”、到处都留下“踪迹”的“第二级的”符号系统。因此，当我说“树”时，我和生长在大地上的真实的物质实体的距离就如同我写“树”时和其的距离一样远。

而且，通过对书写的分析，我能够分析语言工作的过程，因为书写远非言语的影子，它提住了语言的本质。由于它离任何外在的“现实”都有一臂之距（尽管它明显地倾向于那种现

实)，因此它提供关于语言本质的模型。

最后，书写的特征还在任何文本和任何单一的"意义"之间造成永久的鸿沟。如果说文本和"意义"不是同一的东西（正如德里达看到的，书写的"延迟"本质使这成为不可能），那么文本就不可能具有终极的意义；事实上书写的和语言的本质决定了它不能被限制在意义的特定的结构之中。①

当然，这不仅为巴尔特所擅长的那种分析方法敞开大门，而且也为那些具有政治见解的分析家们（例如那些为《如实》杂志撰稿的人）敞开大门。这些具有政治倾向的分析家和菲力蒲·索莱尔一起声称，在一个强行把语言的书面形式作为制度固定下来，使其成为生活方式的总的占统治地位的特征这样的社会里，任何书写都是政治的书写："书写是借助其他手段的政治的延续。"②

但是，它的完整意义在于，这种关于书写和语言的观点把符号从过去认为它应该为"现实"（或存在）服务的那种屈从的地位中解放出来。如此看来，书写是自成一类的：它属于它自己，而不是某种高级的现实的产物。总之，书写不是"复制"外在的现实，也不是"归纳"那种现实。既然给了它新的自由，我们不妨把它看成是"可以促成新的现实产生的东西"。③

德里达说，可以以这个方式把语法学看成书面符号的科学，（他声称）东方社会一直是以这个方式看待书写的。语法学的术语、条件和前提和以口语占支配地位的语言不同，它们是

---

① 见《文字和差异》，第411页；《语法学》，第74页。

② 菲力蒲·索莱尔："文字和革命"，见《如实》，1968年巴黎版，第78页。

③ 因此，根据菲力蒲·索莱尔的观点，它还可以和革命联合起来，作为一种理想的"红色文本"(récit rouge)。见《如实》中"整体的理论"，第79页。

关于书写本身。它不是作为声音或口语的替代品，而是以视觉的和读得懂的方式传达信息，正如我们已经看到的，它的方式和克里斯坦·布鲁克-罗斯的小说《穿过》相同。这类书写（我们想到乔伊斯、贝克特、马拉梅、罗布-格里耶和更早的斯特恩等人的作品）需要一种真正适合其本质的文学批评。

传统的文学批评的反应无能为力。能够对任何写作进行符号学阐述的，并且以那种方式看待写作的，也许只有类似巴尔特《S/Z》那一类著作。正如乔治·普莱指出的，这需要一种特殊的阅读感：

> 作品在我的心中具有自己的生活；从某种意义讲，它想的是自身，在我的心中，它甚至赋予它自身以意义。①

这种阅读感从某方面来说必须考虑到，作品在阅读我们，正如我们在阅读它一样。这种情况显然要求一种很不同的文学批评，普莱称之为

> 总的批评行为；这就是说，去探讨通过阅读和语言的中介，在所读作品和我们自身之间建立起来的（双方都感到满意的）那种神秘的相互关系。②

---

① 乔治·普莱：《批评和内心经验》，见理查德·麦克西和尤吉尼奥·多纳托编：《结构主义论争》，第62页。

② 同上书，第67页。

5 结论：对旧“新批评”而言的新“新批评”？

普来要求的总的批评行为的主要例证迄今为止可能仍然是巴尔特的《S/Z》。因此本书的最终任务，是试图把《S/Z》、它的意蕴和必然随之而来的文学批评放在一种特定的情境中加以考察，以突出结构主义和符号学所作出的特殊贡献，并继续探讨我们对文学的概念和反应的本质。这些关于写作和阅读的新的思维方式的一个明显特征，是意识到迫切需要（如果说目标还不够明确的话）进行重大的变革。

“新批评”

说来也怪，给人们所需要的变革定性，其部分的困难竟然只是一个术语问题。具有讽刺意味的是，需要替代的“旧”的正统的批评正是所谓的“新”批评。

新批评本身是针对“旧的”文学批评产生的，这种旧的批评在十九世纪末和二十世纪初的英美主要关心所讨论的作品的外部材料：作者的传记和心理，或者作品和“文学史”的关系

等。而“新批评”的一般原则可以简单归纳如下：它提出，艺术作品，特别是文学的艺术作品应被看作是自主的，因而不应当参照作品的外在的标准或考虑来评判它。它只保证对自己进行细致入微的检查。与其说诗歌是由一系列关于外在“现实”世界的可供参考和可以证实的陈述组成，不如说它是以词语形式表现或精心组织一系列复杂的经验。批评家的目标就是追求那种复杂性。它服从封闭式的分析性阅读，不参照任何公认的“方法”或“体系”，不汲取作品之外的任何信息，不论它是传记的、社会的、心理的抑或历史的。T·S·艾略特（新批评极为赏识的诗人和批评家）说，“除了聪明睿智，别无他法”。所以，一种“自由自在”、不受约束的批评智力直接面对着没有中介的“白纸黑字”：它的那种阅读法对那些着意扩大或瓦解指代性意义的作品技巧（例如含混性、反论、讽刺、双关、“诙谐”等）十分敏感，因此倾向于赞扬那些培育了这些技法的风格特征（例如，“柔中有刚”、“一气呵成”）。它决不“超出”作品的范围来论证自己的观点。

这种批评显然（尽管不得而知）和俄国形式主义有关，它在二十世纪三十年代和四十年代的英国和美国兴起、发展起来，到五十年代中期，它至少在英语世界已成为公认的正统批评。“新”批评就是批评本身。它的意识形态的根基是“传统的”价值观念和“根深蒂固的”有机的社团生活的观念。在这种社团生活中，社会的相互作用的复杂层次构成了一种深深地令人满足的观念，即认为现实天生就是由各种固定的、永恒的方面组成的。人们感到那种生活的文化丰富性（首先体现在那种生活的文学中）正好可以阻碍任何“简化了的”单一的观点或者（有时似乎是）目的。因此，从I·A·理查德的关于在

诗歌和经验中发生作用的心理"复杂性"概念（一种紧张状态富有成效地把相互对立的冲动情绪组织起来并加以提炼，从而使读者避免了朝两个方向中的任何一个采取简化行动的做法)。到克林思·布鲁克斯和威廉·燕卜荪的关于词语及其诗歌用法中意义的多样性概念（含混性成功地保持着一种"平衡"，从而使读者避免了为选择单一的意义而采取简化行动的做法)，这种搞平衡的意识形态的作法已经成为不可置疑的批评的前提范围中的内容。如此看来，诗歌成为自我维持的东西；一个"封闭"的领域、词语的偶像。这种形式的文学批评的总动向是，一方面朝着复杂性的感觉发展，另一方面又朝着自我维持的超然物外的感觉发展：而置"错乱的"行为和简单化的纠葛于不顾。因此，它的心理模式是一种主观性。事实上，正如巴尔特指出的那样，文学在这方面的现行的社会功能已成为至关重要的东西："文学是客体和规则、技术和作品的总合，它在我们社会的总体系中的功能恰恰是把主观性作为制度固定下来。"① 确切地说，它的政治的和社会的方式是自由人道主义的方式。

大部分可以用来反对"新批评"派的论点都已经在前面论述巴尔特的著作时提及。巴尔特对"文本"持大不敬的态度当然是对"新批评"派的首要原则的迎头打击，那一原则就是批评应该严格地限制在对"白纸黑字"的客观分析上。我们或许可以用下列四条原则来概括他的论点：

（1）"率真"的读者（那种不可能有的高贵的野蛮人，既无偏见，又无思想意识，也不承担义务，反应迟钝，他的幽灵徘徊

---

① 巴尔特：«论拉辛»，第171—172页。

在《实用批评》一书中）根本不存在，也不可能存在：我们不可能只是面对"白纸黑字"。经济的、社会的、美学的和政治的秩序这全部起媒介作用的前提插入在我们和白纸黑字之间，并影响我们的反应，否定这一点不过是自欺欺人。（2）因此，不存在"客观的"文本和储存在文本内的预先规定的"内容"。正如雅各布森指出的，语言的"诗的"功能，"通过提高符号的可触知性，加深了符号和对象的基本对立"。① 因此，任何能指都不是必然要和它的所指联系在一起。巴尔特根据雅各布森的观点，提出文学作品具有自我指称的义务。文学不是传达预先裹装的"信息"的媒介：信息和媒介是一回事。当然，新批评派在很大程度上承认这种情况，但是它坚持文本的神圣不可侵犯和批评过程的非正规性，其结果和上述情况大异其趣。新批评派反对把文学看作传记的、心理学的或文学史的一方面，所以人们公认它把文学变成某种自主的东西，但同时也是非常抽象的东西，脱离于作者和读者的具体的"现实生活"。正如谢尔盖·杜勃罗夫斯基指出的，如果"文学史"意味着没有作品的作家，那么"新批评"派已倾向于没有作家的作品了。② （3）由德里达的作品进一步证实的伴随性原则：写作和阅读不是自由人道主义假定的那种"自然"过程（特征是对自己的许多技巧的含义麻木不仁）。（4）和第一条原则相配的最后原则是：所有批评的立场和判断其实都掩饰了复杂的政治和经济的意识形态；不存在"中性的"或"率真的"批评立场和评价。

这后面一个观点最终来自马克思主义理论，这个理论会把"新批评"派看作资本主义意识形态的副产品，它依赖于资

① 雅各布森：《结束语》，第356页。

② 谢·杜勃罗夫斯基：《法国的新批评》，第114页。

本主义经济秩序的“现实基础”，曲折地反映和巩固这个基础，而表面上它说的是另外一回事。因此，我们可以说，“新批评”派对复杂性、平衡、均衡和韧劲的赞美是为了维护资产阶级的特殊利益，即维护“固定的”、已经确立的、不变的现实，因为它贬低强有力的、一致的、直接的行动。尽管“新批评”派反对那些“超出”诗的语境的“指称性的”批评行为，但是它在考虑什么是“语境”这方面是经过审慎选择的。巴尔特指出，它关于人的道德、心理和社会存在的本质的那些先决条件，在它对诸如“趣味”、“感受性”等问题的无保留的观点中，以及在它述说这些问题时的习惯中再清楚不过了，好象它所说的东西都是客观的、不变的人类特征，不受历史和经济的压力所影响。这就是巴尔特把它斥为“不诚实的”批评的部分原因，因为它根据这样的假定：被批评的作品在批评行为之前就以某种客观的具体的方式存在着；不管作品如何复杂和含混，它最终都可以归为一种它不宜超越的单义的“内容”。因此，“新批评”派对“含混性”的高度重视，以及它对多义结构的赞赏，表明它没有真正地倾向于“总的”批评，它不过是资产阶级对真诚和义务的一种怀疑罢了：它最为褒奖的那些东西——精致，机智，不偏不倚——不过是受到拍马逢迎的中产阶级崇拜的那些属于腐朽的贵族阶层所欣赏的东西而已。

不管我们如何想象这里下层建筑和上层建筑有何种必然的联系，这一过程的运转方式也许完全是另回事。反过来可以说，“新批评”派本身具有的各种态度已经影响了“现实基础”。人们不禁会问：有多少文职人员，教师，记者(是他们制造了最终影响到政治家和将军们的行动的社会舆论）从其本质是文学的经验中至少获取了一些组成他们的人生观的因素？

大众性的阅读和写作能力，以及在它之上牢固地建立起来的教育制度，试图在二十世纪的欧美在文学和生活之间建立并巩固一种平衡，这会使过去任何一个时代都为之瞠目。当这种平衡通过文学批评的中介，在道德、政治甚至经济方面获得肯定的约束他人的力量时，当它的各种前提已经通行无阻地遍布于包罗万象的教育体制时，那么，人们似乎可以合理地认为，一个领域出现的“危机”会在另一个领域中反映出来。

最后，危机感经事实证明是产生变革要求的力量。当美国和西欧的自由人道主义在战后遇到了从阿尔及利亚到苏伊士到越南一系列良心上的危机时，那么维护人道主义同时又由人道主义维护的文学批评同样受到动摇。总之，在六十年代把自由政治作为神秘的游戏加以否定的学生们，也否定了自由的（所谓“实用的”）文学批评，认为它们同出一辙。它似乎也是游戏：彻头彻尾地荒唐可笑的游戏。

“新”新批评

那么，“新”新批评为旧的和名声扫地的“新批评”提供了什么样的代用品呢？当然，巴尔特等人都准备把艺术的自我指称性的全部含义接受下来，认为这种自我指代性不受外在的、最终是“客观的”或具体的现实的限制，不必把作品看成就是指这种现实。因此，“新”新批评声称回答了文学的本质：能指完全独立于所指，而无拘无束地和文本打交道，追求反应的一贯性和有效性而不是客观性和真理性。这种过程的最重要

的特征是它赋予批评家以新的作用和地位。它使批评家参与他所阅读的作品。通过阅读作品，批评家创造出作品的成品，他不再简单地是“现成”产品的被动的消费者。因此，批评家在作品面前不必卑躬屈膝、俯首从命。相反，他积极地构造作品的意义：他使得作品存在；“不存在拉辛本人……拉辛存在于对拉辛的阅读之中，离开了阅读，就没有拉辛。”① 这些阅读没有一种是错误的，它们都使作品增色不少。因此，文学作品最终是由人们对它所说过的一切组成的。所以，作品决不会“死亡”：“作品之所以是永恒的，不是因为它把单一的意义施加于不同的人，而是因为它向单个的人表明各种不同的意义，在任何时代都说着同一种象征性的语言：谋事在作品，成事在人。”② 巴尔特的《S/Z》至今仍是“全面”反对批评家的被动角色的一块丰碑。除此之外，还应加上一点，这就是巴尔特同时还以新的方式强调必须把文学真的当作文学：这个指示系统独特地、自主地应用阅读和写作这些特殊活动，它不只是试图把预先规定的“内容”传达给读者。

> ……我们还不能清楚地认识到文学的客体，即书写的客体之本质。一旦人们承认作品是由书写构成的（并从这种认识引出结论），那么某种关于文学的科学便是可能的了……这不是关于内容的科学……而是关于内容的各种条件的科学，即关于形式的科学。③

---

① 杜勃罗夫斯基：《法国的新批评》，第 7 页。
② 巴尔特：《批评和真理》，第 51 页。
③ 同上书，第 56—57 页。

为了追求那种“形式的科学”，取代那种念念不忘内容、无休止地想展示自身的“敏感性”，或想发现关于作者心理的事实或外在的“现实世界”，或想赋予文学作品以单一的具体的和永恒的“意义”的文学批评，乔纳森·卡勒最近提出

> ……一种努力规定意义的条件的诗学。它把注意力转向阅读活动，试图详细说明我们怎样着手弄懂文本的意义的，什么是作为制度固定下来的文学赖以生存的各种解释作用。①

核心的概念显然是“诗学”的概念：不是关注内容，而是关注内容所赖以构成的过程。它的根据是和现代语言学的基本发展所作的类比：认为语言学研究的中心任务最终不是描述一套材料，而是“通过把在认识语言时所涉及的东西用一种形式表现出来，来说明关于语言的事实”。② 把这个模式应用于文学，就会得出这样的结论，“文本之可能成为诗歌，是因为在传统中存在着某些可能性：它的写成和其他诗歌有关”。③ 总之，文学批评需要一个索绪尔式的人物。因为正如语言学试图阐明生成具体事件（言语/表演）的抽象系统（语言/能力）一样，所以文学批评应当试图阐明关于写作和阅读的“诗学”，把它看作是关于规则的抽象的系统，借助它的手段，“诗歌”“小说”等方得以生成，并被那个文化的成员所承认。

---

① 卡勒：《结构主义诗学》，第8页。

② 同上书，第26页。

③ 同上书，第30页。

先前的结构主义者主要关心个别的文学现象，卡勒的视线超过了他们的水平以及适合于他们发展的研究程序，他旨在确立文学"能力"的概念，这种"能力"能够生成我们大家公认为文学的那种大厦的全部要素。因此，他试图把会构成这种能力的"用来阅读文学文本的那套重要的规则"①阐述清楚。这些毕竟是允许我们"弄懂"诗歌的那些规则；另外，人们有可能（不管如何粗略）系统阐述这些规则，例如"意义的规则"（要求以一种对某个大问题表达"有意义"的态度的姿态来阅读诗歌）、"隐喻的一贯性规则"（认为隐喻的两个组成方面显示出某种一致的关系）、"主题统一的规则"（我们学会寻找这种统一性，赞扬它，并因而构造它），这就使论争的焦点可喜地集中在作为社会制度的写作和作为社会活动的阅读的本质上。

卡勒遵循德里达的观点，他的结构主义的最精到之处在于他认为不能按言语的模式来套写作。文字（文学的素材）独立于说话者的"存在"，作为一个自立的客体，它享有自主的"生产能力"。就是说，它独特地使能指和所指的表面联系从属于一种隐蔽的和有可能错乱的紧张关系，最终使能指和所指"相脱离"。如果说人们只是遵循着他自己的语言结构，就如海德格尔说的那样"是语言在说话，而不是人在说话"，那么，这同样的原则迫使人们在文学方面作出相同的结论：是作品在写作，而不是作家在写作。因此，写作的自主性在能指和所指的关系上最终造成了文学在根本上的自相矛盾：

---

① 卡勒：《结构主义诗学》，第18页。

……它的形式的和虚构的特征表明一种和普通言语相异的陌生感、力量、组织活动、永恒性。然而，想竭力同化那种力量和永恒性，或者让那种关于形式的组织作用于我们的愿望，要求我们把文学变为交流，要求我们减少它的陌生感……①

因此，那种“减少”的手段就成为在设计适合于我们文化的“诗学”时必须考虑的一个重要因素。

由于西欧科技和文化的辉煌时代正趋向没落，因此由那个时代产生的交流、媒介的模式也就成为一种带有偏见、起歪曲作用的力量。就如我们已经表明的，结构主义对文学批评的独特贡献在于，它认出了这些以阅读和写作行为的特殊形式出现的模式的本质和意蕴，以及它们在生成了我们的文学观的制度化过程中所起的作用。

因此，如果我们可以创造出卡勒的那种“诗学”(“它对文学的作用就如语言学对于语言的作用”)②，那么，我们就会更接近于对阅读和写作实践的理论的理解：亦即对一种最终将界定我们的基本过程的理解。而这最终是结构主义批评应当追求的目标：“把阅读文本作为一种对写作的探讨，对明确地表述世界时所遇到的各种困难的探讨”。③正如维柯所指出的那样，我们怎样明确地表达我们的世界取决于我们怎样达到我们所谓的现实。对任何学科来说，再没有比这更为重要的目标了。

① 卡勒：《结构主义诗学》，第134页。
② 同上书，第257页。
③ 同上书，第260页。

参考书目

关于结构主义和符号学的论著如此浩繁，以致简单地按字母排列材料不仅会超出本书的范围，而且也与本书的目的相悖。下面选择的书目按以下几个标题排列：1.介绍性材料；2.语言学和人类学；3.形式主义；4.结构主义、文本和评论：(a)一般，(b)文学批评，(c)其他领域；5.符号学；6.一些有关杂志。这样做有两个目的，一是引导初学者获得本书所涉及的领域中最有用的材料，二是为那些希望超出本书明显的局限的读者提供进一步阅读的材料。一些和具体专题有关的基本阅读方式在结尾部分列出。

1. 介绍性材料、选集、论文集

1. CAWS, PETER, "What is Structuralism?" *Partisan Review*, Vol. 35, No. I, Winter 1968, pp. 75—91. Straightforward introductory essay.

考斯，彼得："什么是结构主义？"，《党派评论》1968年冬季号，第75—91页。

2. DE GEORGE, RICHARD T. and FERNANDE M. (eds), *The Structuralists: from Marx to Lévi-Strauss* (New York: Double-

day, Anchor Books, 1972).
德·乔治，理查德，T. 和菲尔南德，M.（合编）：
《结构主义者：从马克思到列维-斯特劳斯》（纽约，道布戴，1972年）。

3. EHRMANN, JACQUES, (ed.), *Structuralism* (New York: Doubleday, Anchor Books, 1970).
埃尔芒，雅克（编）：《结构主义》（纽约，道布戴，1970年）。

4. LANE, MICHAEL (ed.), *Structuralism, A Reader* (London: Cape, 1970).
莱恩，迈克尔（编）：《结构主义读本》（伦敦，凯普，1970年）。

5. PIAGET, JEAN, *Structuralism* (*Le Structuralisme*, Paris: P. U. F., 1968) translated and edited by Chaninah Maschler (London: Routledge & Kegal Paul, 1971).
皮亚杰，让：《结构主义》（巴黎，1968年）。

6. ROBEY, DAVID (ed.), *Structuralism: An Introduction* (Oxford: Clarendon Press, 1973).
罗比，戴维（编）：《结构主义导论》（牛津，克拉伦登，1973年）。

7. WAHL, FRANÇOIS (ed.), *Qu'est-ce-que le structuralisme?* (Paris: Seuil, 1968).
沃尔，弗朗索瓦编：《结构主义是什么？》（巴黎，索伊，1968年）。

2. 语言学和人类学

8. BENVENISTE, EMILE, *Problems in General Linguistics* (*Problèmes de linguistique générale*) (Paris: Gallimard, 1966; Miami: University of Miami Press, 1971).
邦弗尼斯特，埃米尔：《一般语言学问题》（巴黎，加利马尔，1966年；美国迈阿密大学出版社，1971年）。

9. BLOOMFIELD, LEONARD, *Language* (London: Allen and Unwin, 1935).
布龙菲尔德，列奥纳德：《语言》（伦敦，艾伦和昂温，1935年）。

10. CARPENTER, EDMUND and MCLUHAN, MARSHALL, (eds), *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press,

1960).

卡彭特，埃德蒙特和麦克鲁汉，马歇尔(编)：《交流的探讨》(波士顿，灯塔公司，1960 年)。

11. CLUYSENAAR, ANNE, *Introduction to Literary Stylistics: A Discussion of Dominant Structures in Verse and Prose* (London: Batsford, 1976).

克鲁伊塞纳尔，安妮：《文学文体学导论：对诗歌和散文的主要结构的讨论》(伦敦，巴茨福德，1976 年)。

12. FREEMAN, DONALD C. (ed.), *Linguistics and Literary Style* (New York and London: Holt, Rinehart and Winston, 1970).

弗里曼，唐纳德(编)：《语言学和文学风格》(纽约和伦敦，霍特、赖因哈特与温斯顿，1970 年)。

13. FRIES, CHARLES C., *Linguistics and Reading* (New York and London: Holt, Rinehart and Winston, 1964).

弗里斯，查尔斯：《语言学和阅读》(纽约和伦敦，霍特、赖因哈特与温斯顿，1964 年)。

14. JAKOBSON, ROMAN, *Selected Writings* (4 vols.)(The Hague: Mouton, 1962—) Vol. I: *Phonological Studies*, 1962; Vol. II: *Word and Language*, 1971 (contains 'Language in relation to other communication systems' pp. 697—708, which maps the field of semiotics); Vol. III: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (forthcoming); Vol. IV *Slavic Epic Studies*, 1966.

雅各布森，罗曼：《选集》(共四卷)，第一卷《音韵学研究》；第二卷《词和语言》；第三卷《语法的诗和诗的语法》；第四卷《斯拉夫史诗研究》(海牙，摩顿，1962 年—)。

15. ——, *Questions de Poêtique* (Paris: Seuil, 1973).

——：《诗学问题》(巴黎，索伊，1973 年)。

16. ——, 'Closing statement: linguistics and poetics', See Sebeok (ed.) *Style in Language* (in this section).

——：《结束语：语言学和诗学》，见塞别奥克(编)：《语言中的风格》。

17. ——, and HALLE, MORRIS, *Fundamentals of Language* (Jan-

ua Linguarum, Series Minor, I, The Hague: Mouton, 1956).
——和哈利,莫里斯:《语言的基本原理》(海牙,摩顿, 1956 年)。
18. ——, see Culler, Jonathan 'Jakobson and the linguistic analysis of literary texts', *Language and Style*, Vol. V, No. I, Winter 1971, pp. 53—66.
——,参见卡勒,乔纳森:《雅各布森和文学文本的语言分析》一文,载《语言和风格》杂志,第五卷,1971 年冬季第一期,第 53—66 页。
19. ——, see Erlich, Victor 'Roman Jakobson: grammar of poetry and poetry of grammar' in Chatman (ed.) *Approaches to Poetics* (see section IV).
——,厄利奇,维克多:《罗曼·雅各布森:诗的语法和语法的诗》,见查特曼(编):《诗学的研究方法》。
20. LEACH, EDMUND, *Culture and Communication: the logic by which symbols are connected* (London: Cambridge University Press, 1976).
利奇,埃德蒙:《文化和交流:符号连接的逻辑》(伦敦,剑桥大学出版社,1976 年)。
21. LEECH, G. N., *A Linguistic Guide to English Poetry* (London: Longmans, 1969).
李奇,G·N·:《英语诗歌语言入门》(伦敦,朗曼,1969 年)。
22. LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955).
列维-斯特劳斯,克劳德:《悲伤的热带》(巴黎,普隆,1955 年)。
23. ——, *Structural Anthropology* (*Anthropologie Structurale*, Paris: Plon, 1958).
——,《结构人类学》(巴黎,普隆,1958 年)。
24. ——, *The Scope of Anthropology* (*Leçon inaugurale*, Collège de France, Paris: Gallimard, 1960).
——,《人类学的范围》(巴黎,加利马,1960 年)。
25. ——, *Totemism* (*Le Totémisme aujourd'hui*, Paris: P. U. F. 1962).
——,《图腾制度》(《今天的图腾制度》,巴黎,1962 年)。

26. ——, *The Savage Mind* (*La Pensée Sauvage*, Paris: Plon, 1962; London: Weidenfeld and Nicolson, 1966).

——，《野蛮人的思维》(巴黎，普隆，1962 年；伦敦，韦登菲尔德和尼科尔森，1966 年)。

27. ——, *The Raw and the Cooked* (*Le Cru et le Cuit*, Paris: Plon, 1964).

——，《生的和熟的》(巴黎，普隆，1964 年)。

28. ——, *From Honey to Ashes* (*Du Miel aux Cendres*, Paris: Plon, 1966).

——，《从蜂蜜到灰烬》(巴黎，普隆，1966 年)。

29. ——, 'The Story of Asdiwal' (*La Geste d'Asdiwal*) in Edmund Leach (ed.), *The Structural Study of Myth and Totemism* (London: Tavistock, 1967) pp. 1—47.

——，《阿斯迪旺的故事》，见埃德蒙·利奇(编)：《神话和图腾制度的结构研究》，第 1—47 页(伦敦，塔维斯托克，1967 年)。

30. ——, with Charbonnier, G., *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, trans. John and Doreen Weightman (London: Cape, 1969).

《克劳德·列维-斯特劳斯采访录》(英译本，伦敦，凯普，1969 年)。

31. ——, see Steiner, George 'Orpheus with his myths: Claude Lévi-Strauss' in *Language and Silence* (London: Faber, 1967; Penguin Books 1969, pp. 248—260).

——，见斯坦纳，乔治《俄耳浦斯和他的神话：克劳德·列维-斯特劳斯》(见《语言和沉默》，伦敦，企鹅版，1967 年)。

32. ——, see Hayes, E. Nelson and Tanya (eds), *Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as Hero* (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1970).

——，见海斯，E·内尔逊和塔尼娅(编)：《克劳德·列维-斯特劳斯：作为英雄的人类学家》(坎布里奇，麻省理工学院出版社，1970 年)。

33. ——, see Leach, Edmund, *Claude Lévi-Strauss* (London: Fontana, 1970).

——，见利奇，埃德蒙：《克劳德·列维-斯特劳斯》(伦敦，方塔纳，

1970 年)。

34. ——, see Paz, Octavio, *Claude Lévi-Strauss: an Introduction* (London: Cape, 1970).

——,见帕兹,奥克塔维欧:《列维-斯特劳斯刍论》(伦敦,凯普,1970 年)。

35. LEVIN, SAMUEL R., *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague: Mouton, 1962).

列文,塞缪尔 R.:《诗的语言结构》(海牙,摩顿,1962 年)。

36. ——, 'The conventions of poetry' see Chatman (ed.), *Literary Style: a Symposium* in section IV.

——,"诗歌的规则",见查特曼(编):《文学风格论集》第 4 节。

37. MINNIS, NOEL (ed.), *Linguistics at Large* (London: Paladin, 1973).

明尼斯,诺埃尔(编):《一般语言学》(伦敦,普拉丁,1973 年)。

38. MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'Standard language and poetic language', 'The esthetics of language'.

穆卡罗夫斯基,让:"标准语言和诗歌语言","语言美学"(本书目提要中,弗里曼、加尔文编的书都收此二文)。

39. PIKE, KENNETH L., *Language in Relation to a Unified Theory of Human Behaviour* (The Hague: Mouton, 1966).

派克,肯尼思L.:《语言和人类行为的统一理论》(海牙,摩顿,1966年)。

40. SAPIR, EDWARD, *Language* (New York: Harcourt Brace, 1921).

萨皮尔,爱德华:《语言》(纽约,哈考特·布雷斯,1921 年)。

41. ——, *Selected Writings in Language Culture and Personality*, ed. David G. Mandelbaum (Berkeley: University of California Press, 1949).

——,《语言、文化和个性论文选》(伯克利,加利福尼亚大学出版社,1949 年)。

42. SAUSSURE, FERDINAND DE, *Course in General Linguistics* (*Cours de Linguistique Générale* ed. Charles Bally, Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, 1915).

索绪尔，费迪南·德：《普通语言学教程》(英译者韦德·巴斯金，纽约，哲学图书公司，1959年)。

43. ——, see Culler, Jonathan, *Saussure* (London: Fontana, 1976).
——，见卡勒，乔纳森：《索绪尔》(伦敦，方塔纳，1976年)。

44. ——, see STAROBINSKI, JEAN, *Les Mots sur les Mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris: Gallimard, 1971).
——，斯塔罗宾斯基，让：《词中之词：索绪尔的置换词》(巴黎，加利马，1971年)。

45. SEBEOK, THOMAS A. (ed.), *Style in Language* (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1960).
塞比奥克，托马斯：《语言中的风格》(坎布里奇，麻省理工学院出版社，1960年)。

46. ——, A. (ed.), *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences* (The Hague: Mouton, 1973).
——，《语言学和邻近的艺术与科学》(海牙，摩顿，1973年)。

47. TRAGER, GEORGE L. and SMITH, HENRY LEE JR., *An Outline of English Structure* (Washington: American Council of Learned Societies, 1951).
特雷格，乔治 L. 和史密斯，亨利：《英语结构纲要》(华盛顿，1951年)。

48. VICO, GIAMBATTISTA, *The New Science*, a revised translation of the third edn. by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca and London: Cornell University Press, 1968).
维科：《新科学》(康耐尔大学，英译本，1968年)。

49. WHORF, BENJAMIN LEE, *Language, Thought and Reality*, ed. John B. Carroll (Cambridge, Mass: M. I. T. Press, 1956).
霍尔夫，本杰明·李：《语言、思维和现实》(坎布里奇，麻省理工学院出版社，1956年)。

3. 形式主义

50. ERLICH, VICTOR, *Russian Formalism· History-Doctrine* (The Hague: Mouton 1955, revised edn. 1965).
厄利奇,维克多:《俄国形式主义:历史-学说》(海牙,摩顿,1955年)。
51. ——, 'Russian Formalism', *Fournal of the History of Ideas*, October-December 1973, Vol. 34, No. 4, pp. 627—638.
——,《俄国形式主义》,见《思想史杂志》, 1973 年 10月—11 月号, 第 34 卷第 4 期第 627—638 页。
52. GARVIN, PAUL L. (ed. and trans.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style* (Washington DC: Georgetown University Press, 1964).
加尔文,保罗(编译):《布拉格学派论美学、文学结构和风格》(华盛顿特区,乔治敦大学出版社,1964年)。
53. HARTMAN, GEOFFREY, *Beyond Formalism* (New Haven and London: Yale University Press, 1970).
哈特曼,杰弗里:《形式主义之后》(纽黑文,耶鲁大学出版社,1970年)。
54. JAMESON, FREDRIC, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton and London: Princeton University Press, 1972).
詹姆森, 弗雷德里克:《语言的囚所: 结构主义和俄国形式主义述评》(普林斯顿大学出版社, 1972 年)。
55. ——, *Marxism and Form* (Princeton and London: Princeton University Press, 1971).
——,《马克思主义和形式》(普林斯顿大学出版社, 1971 年)。
56. LEMON, LEE T. and REIS, MARION J. (eds. and trans.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965).
莱蒙,李 T.和雷斯,马里恩J.(编译):《俄国形式主义批评:四篇论文》(内布拉斯加大学出版社,1965 年)。
57. MATEJKA, LADISLAV and POMORSKA, KRYSTYNA (eds), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1971).
麦杰卡,拉迪斯拉夫和波莫斯卡,克里斯蒂娜:《俄国诗学文选:形式

主义和结构主义评论》(麻省理工学院出版社，1971 年)。
58. PROPP, V. I., *Morphology of the Folktale* (Leningrad 1928).
普洛普:《民间故事形态学》(列宁格勒，1928 年)。
59. SHKLOVSKY, VIKTOR, *A Sentimental Journey: Memoirs 1917—1922* trans. Richard Sheldon (Ithaca and London: Cornell University Press 1970).
谢洛夫斯基，维克多:《感伤的旅程：1917—1922 年回忆录》(康乃尔大学,英译本，1970 年)。
60. ——, *Zoo: or letters not about love* (1923) trans. Richard Sheldon (Ithaca and London: Cornell University Press, 1971).
——,《动物园：或不是情书》(康乃尔大学,英译本，1971 年)。
61. TODOROV, TZVETAN (ed.), *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes* (Paris: Seuil, 1965).
托多罗夫,茨韦坦:《文学理论:俄国形式学派的作品》(巴黎,索伊,1965年)。
62. WELLEK, RENE, *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969).
韦勒克，雷内:《布拉格学派的文学理论和美学》(密歇根大学,1969 年)。

4. 结构主义:原文和评论

(a) 一般

63. BENOIST, JEAN-MARIE, *La révolution structurale* (Paris: Grasset, 1976).
伯努瓦,让-玛丽:《结构革命》(巴黎,格拉赛，1976 年)。
64. BOUDON, RAYMOND, *The Uses of Structuralism* (*A Quoi Sert La Notion de Structure*, Paris: Gallimard, 1968).
布敦,雷蒙德:《结构主义的应用》(巴黎,加利马，1968 年)。
65. FOUCAULT, MICHEL, *The Order of Things: an archaeology of the human sciences* (*Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966; London: Tavistock 1970).

富科，米歇尔：《事物的秩序：人文科学的考古学》（巴黎，加利马，1966 年；伦敦，塔维斯托克，1970 年）。

66. ——, *The Archaeology of Knowledge* (*L'Archéologie du Savoir*, Paris: Gallimard, 1969; trans. A. M. Sheridan Smith, London: Tavistock, 1972).

——，《知识考古学》（巴黎，加利马，1969 年；A·M·谢里登·史密斯译，伦敦，1972 年）。

67. GARDNER, HOWARD, *The Quest for Mind: Piaget, Lévi-Strauss and the Structuralist Movement* (New York: Knopf, 1973).

加德纳，霍华德：《对思维的探索：皮亚杰，列维-斯特劳斯和结构主义运动》（纽约，诺夫，1973 年）。

68. MACKSEY, RICHARD and DONATO, EUGENIO (eds), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*(Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1970 and 1972).

麦克西，理查德和多纳托，尤吉尼奥（编）：《结构主义的争论：批评语言和人的科学》（巴尔的摩和伦敦：约翰·霍普金斯大学 1970和1972 年）。

69. PETTIT, PHILIP, *The Concept of Structuralism* (London: Gill and Macmillan, 1976).

珀蒂，菲力普：《结构主义的概念》（伦敦，吉尔和麦克米伦公司，1976 年）。

(b) 结构主义和文学批评

70. BARTHES, ROLAND, *Writing Degree Zero* (*Le Degré Zéro de L'Ecriture*, Paris: Seuil, 1953).

巴尔特，罗朗：《写作零度》（巴黎，索伊，1953 年）。

71. ——, *On Racine* (*Sur Racine*, Paris: Seuil, 1963); trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1964).

——，《论拉辛》（理查德·霍华德译，纽约，希尔和王，1964 年）。

72. ——, *Critical Essays* (*Essais Critiques*, Paris: Seuil, 1964); trans. Richard Howard (Evanston, Ill.: Northwestern Univer-

sity Press, 1972).

——,《批评论文集》(理查德·霍华德译,西北大学出版社, 1972 年)。

73. ——, *Critique et vérité* (Paris: Seuil, 1966).

——,《批评和真理》(巴黎,索伊, 1966)。

74. ——, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), trans. Richard Miller, with a preface by Richard Howard (London: Cape, 1975).

——,《S/Z》(巴黎, 1970 年,理查德·米勒译,伦敦,开普,1975年)。

75. ——, *The Pleasure of the Text* (*Le Plaisir du Texte*, Paris: Seuil, 1975).

——,《文本的快乐》(巴黎,索伊, 1975 年)。

76. ——, 'Introduction à l'analyse structurale des récits' see under *Communications* and *Working Papers in Cultural Studies* in section VI.

——,《叙述结构分析导论》,见《文化研究中的交流和文件》,第 6 部分。

77. ——, 'Science versus literature', *Times Literary Supplement*, 28th September 1967, pp. 897—898. See also Lane (ed.) in section I.

——,《科学对文学》,见《泰晤士报文学副刊》1967 年 9 月 28 日。

78. ——, 'Style and its image', see Chatman (ed.) this section and *Communications* and *Working Papers in Cultural Studies*, section VI.

——,《文体及意象》,见《文化研究中的交流和文件》,第 6 部分。

79. ——, 'To write, an intransitive verb' see De George R. T. and F. M. (eds) in section I and Macksey and Donato (eds) in section IV (a).

——,乔治, R. T. 和乔治, F. M.(编):《写作,不及物动词》。

80. ——, see John Sturrock, 'Roland Barthes – a profile', *The New Review* Vol. I, No. 2, May 1974, pp. 13—21.

——,见约翰·斯图洛克:"罗朗·巴尔特",《新评论》1974 年 5 月号,第 1 卷第 2 期第 13—21 页。

81. CHATMAN, SEYMOUR (ed.), *Literary Style: A Symposium*

(London: Oxford University Press, 1971).
查持曼,塞摩尔:《文学风格:专题论文集》(伦敦,牛津大学出版社,1971 年)。

82. —— (ed.), *Approaches to Poetics* (New York and London: Columbia University Press, 1973).
——,《诗学的研究方法》(纽约和伦敦,哥伦比亚大学出版社,1973 年)。

83. ——, 'New ways of analyzing narrative structure', *Language and Style*, Vol. 2, No. I, 1969, pp. 3—36.
——,"分析叙述结构的新方式",《语言和风格》1969 年第 2卷第 1 期第 3—36页。

84. —— and LEVIN, SAMUEL R. (eds), *Essays on the Language of Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1967).
——列文,塞缪尔 R.(编):《关于文学的语言论文集》(波士顿,米夫林,1967年)。

85. CULLER, JONATHAN, *Structuralist Poetics: structuralism, linguistics and the study of literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).
卡勒,乔纳森:《结构主义诗学:结构主义、语言学和文学研究》(伦敦,1975 年)。

86. DOUBROVSKY, SERGE, *The New Criticism in France* (*Pourquoi la nouvelle critique*? Paris: Mercure de France, 1966).
杜勃罗夫斯基,谢尔盖:《法国的新批评》(巴黎,法兰西水星,1966 年)。

87. EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto, 1930, 1947; Penguin Books, 1961).
燕卜荪,威廉:《含混的七种类型》(伦敦,企鹅丛书,1930 年)。

88. FORREST-THOMSON, VERONICA,'Necessary artifice: form and theory in the poetry of *Tel Quel*', *Language and Style*, Vol. VI, No. I, 1973, pp. 3—26.
福雷斯特-汤姆森,维罗尼卡:"必要的技巧:《如实》中诗歌的形式和理论",《语言和风格》1973 年第 6 卷第 1 期第 3—26 页。

89. FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism* (Princeton and London: Princeton University Press, 1957).

弗赖伊，诺思罗普：《批评的解剖》(普林斯顿大学出版社，1957年)。

90. GENETTE, GÉRARD, *Figures* I (Paris: Seuil, 1966), *Figures* II, 1969, *Figures III*, 1972.

热奈特，热拉尔：《形象I》(巴黎，索伊，1966年)；《形象II》(1969年)；《形象III》(1972年)。

91. ——, *Mimologiques* (Paris: Seuil, 1976).

——，《模仿学批判》(巴黎，索伊，1976年)。

92. GOLDMANN, LUCIEN, *The Hidden God* (*Le Dieu Caché*, Paris: Gallimard, 1959; London: Routledge and Kegan Paul, 1964).

戈德曼，卢西恩：《隐蔽的上帝》(伦敦，劳特列奇和凯甘·保罗，1964年)。

93. ——, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964).

——，《小说社会学》(巴黎，加马利，1964年)。

94. GREIMAS, A. J., *Sémantique Structurale* (Paris: Larousse, 1966).

格雷马斯，A. J.：《结构语义学》(巴黎，拉鲁斯，1966年)。

95. ——, *Du Sens* (Paris: Seuil, 1970).

——，《意义》(巴黎，索伊，1970年)。

96. GUILLÉN, CLAUDIO, *Literature as System* (Princeton and London: Princeton University Press, 1971).

居莱恩，克洛迪欧：《作为系统的文学》(普林斯顿大学出版社，1971年)。

97. HEATH, STEPHEN, *The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing* (London: Elek, 1972).

希思，斯蒂芬：《新小说：写作实践研究》(伦敦，艾勒克，1972年)。

98. HENDRICKS, WILLIAM O., 'Folklore and the structural analysis of literary texts', *Language and Style*, Vol. III, No. 2, 1970, pp. 83—121.

亨德里克，威廉·O.："民间传说和文学文本的结构分析"，见《语言

和风格》1970年第3卷第2期，第83—121页。

99. HILL, ARCHIBALD A., 'An analysis of *The Windhover*: an experiment in structural method', *PMLA* Vol. LXX, No. 5, December 1955, pp. 968–978.

希尔，阿奇博尔德："对《茶隼》的分析：结构方法实验"，见《PMLA》1955年12月第70卷第5期第968—78页。

100. JAMESON, FREDRIC, *The Prison House of Language* and *Marxism and Form*.

詹姆森，弗雷德里克：《语言的囚所》和《马克思主义和形式》。

101. JOSIPOVICI, GABRIEL, *The World and the Book* (London: Macmillan, 1971).

乔西波韦奇，吉布里尔：《世界和书籍》(伦敦，麦克米伦，1971年)。

102. KERMODE, FRANK, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press, 1967).

克尔莫特，弗兰克：《结尾的意义：小说理论研究》(纽约，牛津大学出版社，1967年)。

103. LODGE, DAVID, 'The language of modernist fiction: metaphor and metonymy' in Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds), *Modernism* 1890—1930 (Penguin Books, 1976)pp. 481—496.

洛奇，大卫："现代派小说的语言：隐喻和换喻"，见马尔科姆·布拉德伯里和詹姆斯·麦克法莱恩(编)：《现代派：1890—1930》(企鹅丛书，1976年)第481—496页。

104. MAGLIOLA, ROBERT, 'Parisian Structuralism confronts Phenomenology: the ongoing debate', *Language and Style*, Vol. VI, No. 4, Fall 1973, pp. 237—248.

玛格里奥拉，罗伯特：《巴黎结构主义同现象学的对峙：不休的争论》，见《语言和文体》1973年第6卷，第4期，第237—248页。

105. NIEL, A., *L'analyse structurale des textes* (Paris: Mame, 1973).

尼埃尔，A.：《文本的结构分析》(巴黎，玛姆，1973年)。

106. PICARD, RAYMOND, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (Paris: Pauvert, 1965).

皮卡尔，雷蒙：《新批评还是新欺诈?》(巴黎，波弗特，1965 年)。

107. SCHOLES, ROBERT, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven and London: Yale University Press, 1974).

斯科尔斯，罗伯特：《文学中的结构主义：导论《(耶鲁大学出版社，1974年)。

108. TODOROV, TZVETAN, *Grammaire du Décaméron* (The Hague: Mouton, 1969).

托多罗夫，兹韦坦：《〈十日谈〉的语法》(海牙，摩顿，1969 年)。

109. ——, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967).

——，《文学与指示》(巴黎，拉鲁斯，1967 年)。

110. ——, *Poétique de la Prose* (Paris: Seuil, 1971).

——，《散文诗学》(巴黎，索伊，1971 年)。

111. ——, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970; translated by Richard Howard, Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973).

——，《幻想文学导论》(巴黎，索伊，1970年；理查德·霍华德译，1973年)。

112. WATSON, GEORGE, 'Old furniture and "nouvelle critique"' *Encounter*, February, 1975, pp. 43—54.

沃森，乔治："旧内容和'新批评'"，见《文汇》，1975 年，2月，第43—54 页。

113. WELLEK, RENE and WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature* (2nd edn. London: Cape, 1954; 3rd edn; Penguin Books 1963).

韦勒克，勒内和沃伦，奥斯汀：《文学理论》(伦敦，企鹅丛书，1954年)。

114. WELLEK, RENÉ, *Concepts of Criticism* (New Haven and London: Yale University Press, 1963).

韦勒克，勒内：《批评的概念》(耶鲁大学出版社，1963 年)。

(c) 结构主义和其他领域

115. GLUCKSMANN, MIRIAM, *Structuralist Analysis in Contemporary Social Thought* (London: Routledge and Kegan Paul, 1974).

格拉克斯曼，米丽亚姆：《现代社会思想的结构主义分析》(伦敦，劳特列奇，1974 年)。

116. LACAN, JACQUES, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, with an introduction by Anthony Wilden (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1968).

拉康，雅克：《关于自我语言：精神分析中的语言功能》(1968 年)。

117. METZ, CHRISTIAN, *Film Language* (London: Oxford University Press, 1974).

梅茨，克里斯琴：《电影语言》(伦敦，牛津大学出版社，1974 年)。

118. ——, *Language and Cinema* (The Hague: Mouton, 1974).

——，《语言和电影》(1974 年)。

5. 符号学

119. BARTHES, ROLAND, *Mythologies* (a selection from *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957).

巴尔特，罗朗：《神话学》(巴黎，索伊，1957 年)。

120. ——, *Elements of Semiology* (*Éléments de Sémiologie*, Paris: Seuil, 1964).

——，《符号学因素》(巴黎，索伊，1964 年)。

121. ——, *Système de la Mode* (Paris: Seuil, 1967).

——，《形式系统》(巴黎，索伊，1967 年)。

122. ——, 'La linguistique du discours'. See Greimas (ed.) *Sign, Language, Culture*, this section.

——，"话语语言学"，见格雷马斯编的《符号，语言，文化》。

123. ——, 'Rhetoric of the image' ('Rhetorique de l'image').

——，《意象修辞学》。

124. BIRDWHISTELL, RAY L., *Kinesics and Context* (London: The Penguin Press, 1971)

伯德威斯泰尔，雷尔：《运动与范围》(伦敦，企鹅丛书，1971年)。

125. COQUET, JEAN-CLAUDE, *Semiotique Littéraire* (Paris: Mame, 1973).

科克，让-克劳德：《文学符号学》(巴黎，玛姆 1973 年)。

126. —— and KRISTEVA, JULIA, 'Sémanalyse: conditions d'une sémiotique scientifique', *Semiotica* No. 5, 1972, pp. 324—349.

——和克里斯特瓦，朱利亚："语义分析：科学符号学的条件"，见《符号学》杂志，1972 年第 5 期，第 324—349 页。

127. CULLER, JONATHAN, 'Deciphering the signs of the times', *The Times Higher Education Supplement*, 24 Sept. 1976, p. 15.

卡勒，乔纳森：《译解时代的符号》，见《泰晤士报高教副刊》1976 年 9 月 24 日第 15 页。

128. DERRIDA, JACQUES, *De La Grammatologie* (Paris: Minuit, 1967).

德里达，雅克：《语法学》(巴黎，1967 年)。

129. ——, *L'Ecriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).

——，《文字和差异》(巴黎，索伊，1967 年)。

130. ——, 'Sémiologie et grammatologie', *Social Science Information*, Vol. 7, No. 3, 1968, pp. 135—148.

——，"符号学和语法学"，见《社会科学情报》1968 年第 7 卷第3期，第 135—148 页。

131. ——, 'The ends of man', *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XXX, 1969—1970, pp. 31—57.

——，"人的目的"，见《哲学和现象学研究》1969—1970 年第 30 卷第31—57 页。

132. ECO, UMBERTO, *A Theory of Semiotics* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1976).

埃科，恩伯托，《符号学理论》(印第安纳大学出版社，1976 年)。

133. —— and DEL BUONO, E., *The Bond Affair* (London: Macdonald, 1966).

——和德尔・包诺，E.：《邦德事件》(伦敦，麦克唐纳，1966 年)。

134. GREIMAS, A. J. (ed.), *Sign, Language, Culture* (The Hague:

Mouton, 1970).

格雷马斯, A. J. (编):《符号、语言、文化》(海牙,摩顿,1970 年)。

135. ——(ed.), *Essais de Sémiotique Poétique* (Paris: Larousse, 1971).

——,《诗学符号学论文集》(巴黎,拉鲁斯, 1971 年)。

136. GUIRAUD, PIERRE, *Semiology* (*La Sémiologie*, Paris: P. U. F. 1971).

吉罗,皮埃尔:《符号学》(巴黎,P.U.F. 1971 年)。

137. HALL, EDWARD T., *The Silent Language* (New York: Doubleday, 1959).

霍尔,爱德华 T.:《无声的语言》(纽约,道布戴, 1959 年)。

138. HEATH, STEPHEN, MCCABE, COLIN and PRENDERGAST, C. (eds), *Signs of the Times* (Cambridge: Granta, 1971).

希思, 斯蒂芬, 麦卡比, 科林和普伦德加斯特(编):《时代的符号》(剑桥,格伦泰,1971 年)。

139. HINDE, R. A., *Non-verbal communication* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972).

欣德, R. A.:《非言语交流》(剑桥大学出版社, 1972 年)。

140. JAKOBSON, ROMAN, *Coup de l' oeil sur le developpement de la sémiotique* (Studies in Semiotics 3, Research Center for Language and Semiotic Studies, Bloomington, Indiana, 1975).

雅各布森,罗曼:《符号学发展一瞥》(1975 年)。

141. ——, 'Language in relation to other communication systems', *Selected Writings* Vol. II (The Hague: Mouton, 1971), pp. 697—708.

——, "语言和其他交流系统的关系", 见《选集》第 2 卷, 第 697—708 页(海牙,摩顿,1971 年)。

142. KRISTEVA, JULIA, *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969).

克里斯特瓦,朱利亚:《符号学:语义分析研究》(巴黎,索伊,1969年)。

143. ——, *Le Texte du Roman* (The Hague: Mouton, 1971).

——,《小说的文本》(海牙,摩顿,1971 年)。

144. ——, *La révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1974).
——,《诗学语言的革命》(巴黎,索伊,1974 年)。
145. ——, 'The semiotic activity' see under Heath *et al.* (eds) this section.
——,"符号的活动",见上引希思(编)的著作的这一节。
146. ——, 'The system and the speaking subject' see under *Times Literary Supplement* in section VI.
——,"系统和说话的主体"。
147. —— with REY-DEBOVE, J., and UMIKER, D. J. (eds), *Essay ins Semiotics* (The Hague: Mouton, 1971). See Sebeok (ed.) this section.
——和雷-德博夫，J. 和尤米克，D. J.(编):《符号学论文集》。(海牙,摩顿,1971 年)
148. MORRIS, CHARLES, *Writings on the General Theory of Signs* (The Hague: Mouton, 1971).
莫里斯,查尔斯:《一般符号论文集》(海牙,摩顿,1971 年)。
149. PEIRCE, CHARLES SANDERS, *Collected Papers* (8 vols.) ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Burks (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931—1958).
皮尔士，查理·桑德斯:《选集》(8 卷)(哈佛大学出版社，1931—1958 年)。
150. REWAR, WALTER, 'Semiotics and communication in Soviet criticism' *Language and Style*, Vol. IX, No. I, Winter 1976, pp. 55—69.
雷沃，沃尔特:"苏联文学批评中的符号学和交流》，见《语言和风格》，1976 年冬季号,第 9 卷,第 1 期,第 55—69 页。
151. SEBEOK, THOMAS A. (ed.), *Approaches to Semiotics* (The Hague: Mouton, 1969—).
塞比奥克,托马斯A.(编):《符号学研究方法》(海牙,摩顿,1969—)。
152. ——, *Semiotics* (Penguin Books: to appear).
——,《符号学》。
153. SEGRE, CESARE, *Semiotics and Literary Criticism* (I *Segni*

e la Critica Torino Einaudi: 1969).

塞奇，塞萨尔：《符号学和文学批评》(艾伊诺乌蒂，1969 年)。

154. TODOROV, TZVETAN, 'Perspectives sémiologiques', *Communications* No. 7, 1966, pp. 139—145.

托多罗夫，兹韦坦"符号学展望"，见《交流》杂志 1966 年第 7 期第 139—145 页。

6. 有关杂志

155. *Bulletin of Literary Semiotics* (*BLS*) ed. Daniel Laferrière

《文学符号学简报》，丹埃尔·勒菲里埃主编。国际"新闻信札"，用来报道正在进展中的工作、大会和出版物等。第一期于 1975 年 5 月出版，附有最近著作的目录提要。第二期(1975 年 9 月)载有塞比奥克撰写的关于该领域历史和概况的有价值的文章："符号之网：偏见的编年史"。

156. *Communications*

《交流》(巴黎出版)，已发表了结构主义在该领域的一些最有影响的作品。1966 年第 8 期集中介绍对文本（叙述）的结构分析，其中有一些重要的论述，特别是载有巴尔特的"叙述的结构分析导论"，和托多罗夫的"文学叙述的种类"。巴尔特的"意象修辞学"载于(1964 年)第 4 期，托多罗夫的"语义学展望"载于(1966 年)第 7 期。

157. *Language and Style* ed. E. L. Epstein.

《语言和风格》(E·L·爱波斯坦主编)，发表文体学各个方面的材料，也有符号学方面的材料。

158. *Poetics*, published by Mouton, The Hague.

《诗学》，1971 年以来不断载有结构主义研究文章。

159. *Poetics and the Theory of Literature* (*PTL*)

《诗学和文学理论》(以色列，特拉维夫大学诗学和符号学研究所出版)研究诗学的各个方面，特别是描述的诗学和符号学。这个研究所还出版"诗学和符号学论文"丛书。

160. *Poétique* published by Seuil, Paris. Edited by Genette and Todorov.

《诗学》(巴黎，热内特和托多罗夫主编)，发表结构主义论文。

161. *Screen*

《银幕》(伦敦,影视教育协会杂志)。

162. *Semiotica*, Journal of the International Association for Semiotic Studies (IASS). Ed. Sebeok, published by Mouton.

《符号学》,国际符号学学会会刊(塞比奥克主编)。

163. *Tel Quel*, published by Seuil, Paris.

《如实》(巴黎),结构主义和符号学最激进的杂志,探索"文字的实际革命的理论",通过集中研究新形式的小说、哲学、科学和政治分析达到这一目的。载有巴尔特、德里达、菲力普·索勒、克里斯特瓦.富科等人的文章。

164. *The Times Literary Supplement*

《泰晤士文学副刊》

165. *Twentieth Century Studies* (Faculty of Humanities, University of Kent at Canterbury).

《二十世纪研究》

166. *Working Papers in Cultural Studies* (*WPCS*) published by the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.

《文化研究中的文献》(伯明翰大学当代文化研究中心出版)

167. *Yale French Studies* Nos. 36—37 (1966).

《耶鲁法国研究》第 36—37 期(1966年)。

168. *Advances in Semiotics* and *Studies in Semiotics*

《符号学的进展》和《符号学研究》(托马斯A.塞比奥克主编,印第安纳大学语言和符号学研究中心出版)。

阅读方式示例

我提出下列阅读顺序,作为对有关专题的合理的、基本的(尽管不是详尽的)介绍,它们从最简单的叙述开始,循序渐进达到更为复杂的材料。显然,某些专题涉及的范围会出现交叉现象,一些项目会在不同的环境和格局中重复出现。从某

种意义上说，这正可以衡量它们的意义。下面书目的编号和上面的书目提要编号相同。

1. *Structuralism*: (a) *Introduction for beginners*: i; 2 (particularly the introduction); 107; 6 (particularly Lyons, Culler, Leach and Eco); 20.

   (b) *More advanced studies*: 5; 63—69.

2. *Semiotics*: (a) *Introduction for beginners*: 127; 6 (Eco); 136; 20; 119; 164.

   (b) *More advanced studies*: 46 (Sebeok's 'survey of the state of the art'); 120; 138; 141—142; 126; 145; 146—149; 166 (particularly *WPCS* Nos. 3, 6 and 9); 132.

3. *The anthropological basis of structuralism*: 6 (Leach); 20; 23—9; 48.

4. *The linguistic basis of structuralism*: 42; 43; 6 (Lyons, Culler); 13; 20; 9; 37 (Leach); 47; 39.

5. *The relationship of linguistics and anthropology*: 20; 23; 26; 25; 37 (Leach: compare the later 20); 40; 41; 49 (these three last items constitute the basis of the Sapir-Whorf 'hypothesis' concerning language and culture). See especially Steiner, 49. Compare Vico, 48.

6. *The relationship of linguistics and literature*: 37 (Steiner); 12; 21; 35; 36; 38; 45 (particularly Jakobson); 15 (particularly the analysis of Shakespeare, and I. A. Richards's commentary); 18; 19; 52; 81—84; 99; 157; 163. And see *Jakobson* below.

7. *Formalism*: 51; 50; 56—58; 165 (December 1972); 54; 55; 53.

8. *Structuralism and literary criticism*: 107; 101; 86 (particularly the introduction); 97; 103; 104; 108—111; 87, and then compare with 74; 4 or 2 (Lévi-Strauss and Jakobson on Baudelaire) and then compare with 3 (Riffaterre on Lévi-Strauss and Jakobson); 15 (particularly Jakobson on Shakespeare, and then Richards on Jakobson); 6 (Todorov); 7 (Todorov); 165 (May 1970; particularly Todorov); 45 (Jakobson's 'Closing State-

ment')and then compare 19(Erlich on Jakobson)and 18 (Culler on Jakobson); 76--79;89; 85; 163 (*Théorie d'Ensemble*, Barthes, Derrida) and as an antidote 112.

9. *Semiotics and literary criticism*: 119; 133; 138 (Heath and Kristeva); 166 (*WPCS* No. 3 and *Occasional Pamphlet* No. 4: this latter to compare with 133); 164 (particularly Todorov). For more advanced work: 134; 135; 143; 144;150;128—129; 154; 155; 153; 163 (*Théorie d'Ensemble*, Kristeva, Derrida, Sollers).
10. *Saussure*: basic: 42; 43: more complex: 44; 54; 85 (compare with 43).
11. *Lévi-Strauss*: basic: 31;33 and then compare with 20;34;32; 30: his own writings: 22—9: more complex: 67: with Jakobson:4.
12. *Jakobson*: basic: 16—19; more complex: 4 or 2 (Lévi-Strauss and Jakobson on Baudelaire) and then compare 3 (Riffaterre), his own writings in 14 and 15 (see above, *linguistics and literature* and *Structuralism and literary criticism*): with particular reference to semiotics, 141 and 140.
13. *Barthes*: basic: 80; 107; 70. See the Barthes-Picard debate below. More complex: 72;74—79(74 is the most important item): with reference to semiotics; 119 (read the amusing short studies, but 'Myth today' is basic) *followed by* the earlier 120 and 121.
14. *The Barthes-Picard debate*: to set the scene, 80; 101; 86: the debate itself: 71; 106; 73.